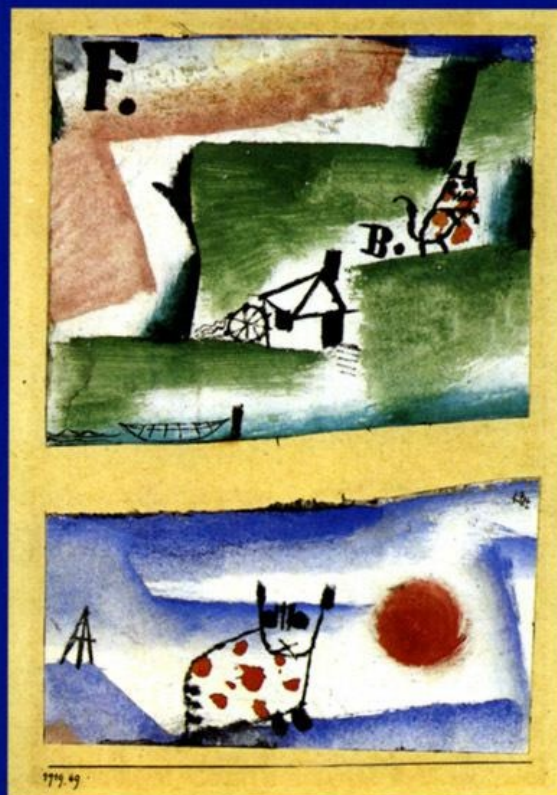


Hans Robert Jauss

Caminos de la comprensión



la bella de la Madonna

FILOSOFÍA

Caminos de la comprensión

Traducción de

Pol Capdevila

(Prólogo, Capítulos 1, 2, 3, 6, 10 y Apéndice)

Nuria Sara Miras Boronat

(Capítulos 4, 5, 7, 8, 9 y 16)

Alberto Bernal

(Capítulos 11, 12, 13, 14 y 15)

Del mismo autor
en La balsa de la Medusa:

31. R. Warning (ed.), R. Ingarden, F. V. Vodička, H. G. Gadamer, M. Riffaterre,
S. Fisch, W. Iser, H. R. Jauss: Estética de la recepción

76. Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la
modernidad estética

Hans Robert Jauss

Caminos de la comprensión

La balsa de la Medusa, 185

Colección dirigida por

Valeriano Bozal

Filosofía, serie dirigida por

Francisca Pérez Carreño

Título original: Wege des Verstehens

© 1994 by Verlag Wilhelm Fink GmbH & Co. KG,

München/Paderborn, Germany

© de la traducción, Pol Capdevila (Prólogo, Capítulos 1, 2, 3, 6, 10 y Apéndice)
(2012)

Nuria Sara Miras Boronat (Capítulos 4, 5, 7, 8, 9 y 16) (2012)

Alberto Bernal (Capítulos 11, 12, 13, 14 y 15) (2012)

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-053-5

Índice

Prólogo

A) Ad dogmáticos: Pequeña apología de la hermenéutica literaria

1. Mirada retrospectiva a la historia del concepto de «comprensión»
2. Moral hermenéutica: la reivindicación moral de lo estético
3. Tout comprendre, c'est tout pardonner

B) Ejemplos de hermenéutica

4. El Libro de Jonás. Un paradigma de la «Hermenéutica de lo Extraño»
5. Del Plurale tantum de los caracteres al Singulare tantum del individuo
6. Tiempo de iluminación y tiempo sustraído. Lectura de Dante
7. Shakespeare en el cambio de horizontes de la Modernidad. Una historia de la recepción del King Lear
8. Adiós a la Poesía de la Memoria. Yves Bonnefoy: Ce qui fut sans lumière
9. El diálogo religioso (o «The Last Things Before the Last»)

C) Paseos críticos

10. Sobre el descubrimiento del individuo en la pintura retratista del Renacimiento

11. Carta a Paul de Man

12. ¿Vino viejo en odres nuevos? Observaciones sobre el New Historicism

13. La postmodernidad literaria - retrospectiva sobre un controvertido umbral de época

14. Sobre la experiencia religiosa y estética. Acerca del debate sobre Hans Belting y George Steiner

15. Coloquio de Salzburgo sobre hermenéutica musical y literaria

16. El paradigma de las ciencias humanas en el diálogo entre disciplinas

Apéndice: Procedencia de los artículos

Nota de los traductores

Jauss desarrolla sus ideas en un constante diálogo con textos literarios y filosóficos de procedencia diversa. Cita las fuentes originales cuando se trata de obras en latín, francés, italiano e inglés –además del alemán– y presupone a su lector conocimientos suficientes de estos idiomas para entender las citas originales. No queremos impedir al lector de esta traducción la posibilidad de disfrutar de la lectura de las mismas en aquellos idiomas que probablemente conozca. Sin embargo, hemos optado por acompañarlas de una traducción autorizada o de la propia –cuando no había más remedio–, en aquellos casos que la cita superaba una cierta extensión y el contexto no la parafraseaba para explicarla.

Prólogo

Los escritos aquí compilados, compuestos entre 1985 y 1993, se relacionan entre sí con el propósito –que habitualmente omitía pronunciar o comentaba sólo de paso, pero que ahora declaro expresamente– de una apología. Me he servido de este género discursivo en diferentes ocasiones, como cuando se trataba de defender primero a la historia de la literatura, después a la literatura de la Edad Media y, posteriormente, a la experiencia estética. No pocas veces se dirige a la hermenéutica el reproche de que está pasada de moda. Cuando explico que he justificado sus intereses gnoseológicos, entonces me doy cuenta de que la apología tiene un tono teológico. Es cierto que ésta ha sido en la historia cultural un instrumento de la ortodoxia, principalmente desde el cristianismo temprano. Sin embargo, la hermenéutica literaria se vio siempre obligada a afirmar la verdad de la poesía contra el rigorismo filosófico o teológico. Una *Defense of Poetry* –para nombrar sólo el conocido título de Sydney– ha caído siempre para los ortodoxos y fundamentalistas de todo tipo, como es natural, bajo la sospecha de herejía.

Prefiero dejarlo tal como está en cuanto que a partir de ahora dirigiré las armas de mis enemigos contra sí mismos afirmando que la hermenéutica no fue dogmática en su origen ni lo es ahora. Quien la menosprecia porque la tiene –por citar las censuras hoy en uso– por conservadora, dependiente del pasado y devota de la tradición, por incurrir en la «quimera del origen», por acrítica, afirmativa y –todavía peor– por estabilizar la dominación, por subjetivista, asistemática y ciega a la teoría, puede incurrir por su parte en dogmatismo sin darse cuenta de que en la práctica se alimenta de aquello que rechaza. Piénsese sólo en el proceso de interpretación y en las reglas de juego de la comunicación, las cuales revelan la elemental necesidad de, en la situación de habla, comprender a los otros y ser comprendido; negarlo sería no reconocer una necesidad indiscutiblemente propia del ser humano.

En la primera parte del libro aclararé principalmente esta necesidad partiendo de una cuestión que, a mi parecer, ha sido desatendida en el debate más teórico: la simple cuestión sobre aquello que la historia del concepto y el uso lingüístico de entrada nos dan a entender de las potencialidades de la comprensión. En este

sentido, espero poder demostrar lo más claramente posible a mis lectores que la hermenéutica no es ninguna doctrina esotérica, sino la teoría de una praxis. Además, con ello me gustaría hacer reflexionar, a los intelectuales de entre sus detractores sobre si el reproche contra la hermenéutica, que se ha puesto tan de moda, no derriba constantemente las puertas que ya estaban abiertas desde hace tiempo tanto en la historia como en la praxis de la comprensión del sentido.

El título Caminos de la comprensión apenas requiere hoy una aclaración detallada. Quiere separar mi propuesta de toda hermenéutica dogmática en la medida en que ésta trata de fijar la relación entre comprender, interpretar y aplicar en relación a un sentido dado y, con ello, romper su ambigüedad –en la misma medida que si lo fija mediante una relación con la intención originaria del texto, con la voluntas auctoris, con la autoridad de un escrito sacrosanto o con la vigencia de una tradición–. El título se basa en la concepción compartida que comprender –tanto si se trata de una comprensión del otro en el habla como de la comprensión de textos– no se tiene que buscar por un único y obligatorio camino igual para todos, sino que puede alcanzarse por diversas vías. También corresponde a la experiencia de que hay siempre nuevas y diferentes preguntas por formular, las cuales posibilitan abrir otros accesos a la comprensión y hacer patentes aspectos de una persona o perspectivas sobre una cosa desconocidos hasta el momento.

El hecho de que no pueda haber un camino forzoso hacia el conocimiento significa ante todo que cada uno debe buscar el camino de su propio comprender y, en consecuencia, probar diferentes intentos y rodeos que con certeza nadie le puede ahorrar: «On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses». Esta frase, con la que culmina À la recherche du temps perdu de Proust, muestra empero la visión retrospectiva que unifica en un trayecto lo que fue vivido en el transcurso de una vida, en una pluralidad de tiempos y caminos sin un telos reconocible. Que la búsqueda presuntamente inútil era en verdad la historia invisible de una vocación es una aclaración profana y aún tardía del narrador que le hace tomar conciencia de que su recordar, cuando abre una nueva senda a través del tiempo, le permite descubrir el sentido perdido del pasado en el tiempo reencontrado.

La evocación de la obra de Marcel Proust, con la que empezó mi propio camino en la vocación de filólogo, también quiere mostrar, con la metáfora de los caminos de la comprensión, que el conocimiento teórico está expuesto

constantemente tanto a los imprevistos del buscar y el encontrar como a la imprevista resistencia de lo extraño y, por tanto, gran parte de él hay que agradecerlo a nuestros compañeros de viaje o aquellos que encontramos en otros caminos e incluso a aquellos que lo problematizaron. En la medida que la metáfora del camino hace referencia a una experiencia de contingencia histórica, se opone frontalmente a la metáfora del desarrollo orgánico, al ideal de formación de una época pasada. Además, tampoco todo le es propio al singular camino del conocimiento, por el que se reúnen los diferentes caminos y rodeos de la comprensión en una mirada retrospectiva. Una presunta continuidad de este tipo contradice la conciencia de que esta travesía podría haber tomado otras direcciones, de que la persecución de un objetivo lejano requiere constantes cambios en el sentido de las preguntas, las cuales no siempre se producen en virtud de una decisión propia, sino a menudo por motivos ajenos, por la exigencia de una respuesta a un nuevo problema.

De esta forma, el modo de plantear los problemas de los que surgieron los temas de este libro no se pueden atribuir a una intención o a un plan de su autor. En la segunda parte del libro se han introducido principalmente ensayos que fueron desarrollados para los coloquios del grupo de investigación Poetik und Hermeneutik. En ellos me he encontrado en la feliz circunstancia de participar en la decisión de los temas y de poder llevar mis escritos al diálogo interdisciplinar que, en este círculo, ha servido desde siempre para ensayar diferentes caminos de comprensión. Los capítulos de la tercera parte, por el contrario, provienen de conferencias con las que tomé posición a preguntas que, en los debates actuales, reclamaban una respuesta desde la perspectiva de la hermenéutica literaria. Las ocasiones concretas se pueden reseguir en el registro (en el Apéndice). Soy completamente consciente de que, en ninguno de los casos, he agotado el tema tratado; la ampliación de alguno de ellos podría servir para un libro entero. No veo en ello, sin embargo, una carencia, sino la consecuencia de una hermenéutica abierta al diálogo que invita a continuar sendas abiertas del comprender o a intentar salir de ellas por otros caminos. Sólo los dogmáticos pueden creer haber agotado su tema de una vez por todas. Una apología de la comprensión, por el contrario, que no quiera entenderla dogmáticamente, puede sentirse satisfecha, diciendo con Valéry que «Je travaille pour quelqu'un qui viendra après» (Cahiers, II 60).

A)

Ad dogmáticos: Pequeña apología de la hermenéutica literaria

Mirada retrospectiva a la historia del concepto «comprensión»

I

Al preguntar al comienzo por lo que la historia de este concepto y su uso lingüístico nos deja reconocer de antemano de las potencialidades de la comprensión, estoy siguiendo ya una hermenéutica específica, a saber, la hermenéutica del discurso que sobretodo Hans Lipps (siguiendo a Karl Löwith) y posteriormente Ludwig Wittgenstein han desarrollado.

En lo anterior, una lógica hermenéutica, que cuestiona que la verdad está adherida primariamente a la afirmación, se opone a la lógica formal, basada en afirmaciones o estados de cosas, y en virtud de la cual Aristóteles ya había dejado fuera de la lógica, en tanto que no verdaderos, a los consejos, los ruegos y las preguntas*. Este tipo de actos de habla o juegos de lenguaje hacen reconocer su significado –el logos semántico– no en la univocidad de un concepto, en su definición, sino en la relatividad y referencia a la situación de todo discurso. El carácter vinculante de la lengua no proviene de la relación entre objeto y sujeto, de una *adequatio rei intellectus***, sino de la relación de sujeto a sujeto, de un corresponderse mutuo en el habla que articula una comprensión siempre revisable. Entender no es primariamente monológico, sino dialógico. Con estas premisas la hermenéutica del discurso reestablece la prioridad de los coetáneos, que la tradición cartesiana había dejado de lado frente al mundo de los objetos.

La hermenéutica del discurso se tiene que movilizar contra el radical escepticismo de las teorías postestructuralistas, en la medida que éstas afirman que la hermenéutica se ve obligada a dejar escapar la realidad extralingüística, porque toda comprensión está siempre subordinada al preexistente poder anticipador de la lengua, a la corriente sin comienzo y sin

final de los discursos anónimos. Un escepticismo tal universaliza la equivalencia de lengua con sistema (langue); ignora las transformaciones lingüísticas en relación con la otra dimensión de la lengua (parole): la conciencia creadora de lenguaje que, en los actos de habla, se apropia, con sentido retrospectivo o anticipador, del mundo al desplazarse el horizonte de experiencia. Aquí dejamos de ser presos del lenguaje para pasar a ser sus soberanos, especialmente en la poesía, en la medida en que ésta permite proyectar mundos posibles –la posibilidad de ser otro–. El lenguaje poético, según Eugenio Coseriu, no debe entenderse como una ‘desviación’ del lenguaje normal. Más bien expresa, con sus capacidades creativas, antes que nada la completa funcionalidad del lenguaje¹. Esto se muestra también en el *Deutsche Wörterbuch* de Jacob Grimm². Ahí se encuentra la mayor parte de los testimonios que registran la evolución del significado de ‘comprensión’, con su uso extraído de la literatura, la cual en realidad puede ilustrar en su máximo esplendor el logos hermenéutico que gobierna en la historia del lenguaje. Las siguientes consideraciones, que tienen en cuenta este filón, se vinculan desde la perspectiva de la hermenéutica literaria a la historia del viejo problema que Karl Otto Apel –partiendo de la división de Dilthey entre explicar y comprender– ha relacionado con la prehistoria del concepto científico-filosófico de comprensión³.

II

El origen etimológico de comprender permite reconocer dos funciones básicas en latín y en alemán. En latín *intelligere* (de *inter-legere*: leer entre, seleccionar, diferenciar) incluye el significado de entender analíticamente, es decir, «tomar clara conciencia de los rasgos característicos»⁴. A esto añade Grimm un germánico *instân* para «estar en un objeto, apoyarse, estar versado en», que contiene el significado de comprender en su aspecto sintético. Desde el carácter sensible del estar (*stân*) hasta el carácter intelectual decomprender en tanto que «estar en torno a un objeto, abarcarlo, dominarlo», lo que corresponde al latín *comprehendere*, hay un paso históricolingüístico. Este paso se encuentra igualmente en formaciones paralelas, como por ejemplo en el caso de *prender* y *comprender* (para pensamiento abstracto)*. La relación entre el carácter sensible y el intelectual se mantiene en el sinónimo latino *sapere* y en la correspondencia alemana «entender en cuerpo y alma». Un ejemplo extraído de la poesía:

«Entonces saborearéis y entenderéis / qué delicia es el amor» (Lohenstein)**.
Por consiguiente, en la base de la comprensión intelectual se encuentra todavía la experiencia sensible. Esto lo ha expresado Hegel de forma admirable:
«‘sentido’ es esta maravillosa palabra que se utiliza con dos significados contrapuestos. Uno designa los órganos de la aprehensión inmediata; con el otro nos referimos al significado, al pensamiento, lo universal de la cosa»⁵. Esto debería dar que pensar a los defensores de una estética ultramoderna, que creen poder utilizar la pura intuición sensible contra la comprensión conceptual y, por tanto, los sentidos contra el sentido. Pues también el «capricho de los sentidos», la norma estética más actual, unifica –como delata el doble sentido de ‘caprichoso’*** la percepción sensible y el significado percibido⁶. Comprender no es un acto lingüístico abstracto. Esto lo atestigua también en la historia de la palabra el neologismo dejar entender algo (1671) o dar a entender, el cual presupone un ‘hacer notar y un aludir’ sensibles. La comprensión depende siempre, no sólo del qué, sino también del cómo (así en la reciente expresión: ‘dar a entender algo de manera disimulada’ o ‘de manera educada’).

La historia de la palabra se bifurca en el entender de una cosa y el entenderse mutuo de las personas. Para el primero, intelligere se in aliqua re, la locución ‘entenderse bien con algo’ desplaza a un lado desde el siglo XVI a todos los otros giros reflexivos*. A la comprensión de una cosa pertenece también el ponerse de acuerdo sobre algo; pues se circunscribe a un fin determinado o a un acuerdo alcanzado respecto a un tercero. Entenderse con algo se utilizó originariamente para un pacto entre partes. Para el entenderse entre personas podría preguntarse (en lo que Grimm no pensó) si aquí no se tomó un modelo bíblico. Piénsese un poco sobre los siguientes pasajes de la Biblia de Lutero: Dios, cuyo proceder sobrepasa la comprensión humana («y el trueno de su poder, ¿quién lo comprenderá? Jb. 26, 14), capta todos los secretos (Sir. 42, 20); «comprende los pensamientos en todas sus formas» (1 Cr. 28,9). Lo que estaba reservado a Dios, «Tú entiendes mis pensamientos desde la lejanía (Sl. 139, 2), lo reclama la poesía del clasicismo alemán para el individuo autónomo. Así, dice Schiller: «La única, la primera, / que entiende totalmente mi alma» (Don Carlos), o Goethe: «Sólo a nosotros dos, pobres y amorosos, / se nos negó la mutua fortuna / de amarnos sin entendernos» (Cartas a Charlotte von Stein). En este contexto, esto se refiere a que, mientras que habitualmente la mayoría, que apenas conoce su corazón, sólo conoce la suerte de amarse el uno al otro sin comprenderse; en la pareja consumada, si no se le impide, por razones ajenas, la gran dicha de comprenderse completamente en el amor, se dan ambas cosas en una.

La historia de la palabra alcanza aquí su significado idealista más elevado: comprender se convierte en la esencia de la experiencia puramente individual del comprenderse a sí mismo en el otro –una comprensión a la que sólo se le puede abrir lo que se oculta en el *individuum ineffabile*–. Esto se puede relacionar con una reflexión de Immermann en sus *Memoriabilien*: «Generalmente la gente que se quería comprometer se decía cosas como: ‘Tú lo eres todo para mí, mi mundo, el objetivo de todos mis deseos’. Ahora el hombre acostumbra a elogiar, de su chica preferida, que le entienda. Y del mismo modo habla por su parte la chica»⁷. ¡Un buen testimonio sobre cómo la hermenéutica idealista no sólo determinó la interpretación filológica del texto, sino que también encontró su eco en el mundo de la vida de 1840!

III

Para Goethe, comprenderse a sí mismo reemplaza la norma antigua ‘conócete a ti mismo’ («Intenta primero tratar contigo mismo, / y si no te puedes comprender, / no atormentes a los demás»). Schiller en cambio diferenció más nítidamente: «si quieres conocerte a ti mismo, observa entonces cómo se comportan los demás; si quieres comprender a los otros, mira en tu propio corazón». Aquí se bifurca la historia del significado en, por una parte, un comprender solipsista, con el que el sujeto se quiere valer a sí mismo, y, por otra, un comprender altruista, con el que el yo sólo se puede entender mediante los otros. Cómo a partir de aquí el pensamiento centrado en el sujeto ganó preponderancia y el entenderse a sí mismo en el otro fue desplazado, lo ha expuesto Karl Löwith muy convincentemente. Con todo, se mantiene común a ambas líneas semánticas el hecho de que el comprender se aplique a lo singular, individual –al mundo del intelecto– y que deje fuera a lo universal, lo normativo –el mundo de la naturaleza–. ¿Quién del cuerpo terrenal / ha adivinado su sentido? / ¿Quién puede decir / que comprende la sangre?», pregunta todavía Novalis. La funesta separación que aquí se refleja posteriormente en la contraposición entre comprender y explicar: «Ellos comprenden muy poco, sólo comprenden lo que se deja explicar», señala Marie Ebner-Eschenbach. El comprender trasciende claramente el explicar; sin embargo, lo que uno comprende intersubjetivamente, o también, lo que ‘se sobreentiende’*, todo esto no se puede explicar causalmente. El caso extremo lo aporta ocurrentemente la

expresión berlinesa «¿Cómo iban a entenderlo, si apenas lo entiendo yo?»**. Lo trivial, lo evidente (hoc per se patet, o en argot, lo captado)*** se ennoblece por la siguiente profunda consideración: «di algo que se sea evidente / a la primera, y serás inmortal» (Ebner-Eschen-bach). Igualmente, lo evidente no se encuentra, desde el comienzo, al alcance de la mano; descubrirlo requiere ingenio, y éste puede expresar lo que a partir de este momento será válido en sociedad.

IV

De la historia de la palabra se deducen algunos significados básicos, que se estructuran entre los polos opuestos de entender algo (el entender una cosa) y comprenderse mutuamente (comprenderse entre personas). A ‘entender algo’ pertenece sobre todo el concepto racional de entender, a saber, lo que el entendimiento como capacidad de los conceptos puede conocer. Según Kant, «la experiencia es una percepción comprehensiva». Pero sólo la comprendemos cuando nos la representamos bajo el dictado del entendimiento»⁸. Entender racionalmente no conduce, sin embargo, de inmediato a la aprehensión de la verdad de una cosa. Sobre ello advirtió expresamente Lichtenberg cuando mantuvo contra los seguidores de Kant: «creo que, así como los seguidores del señor Kant objetan a sus adversarios que no le comprenden, creen algunos que el señor Kant ya estaba en lo cierto sólo porque ellos le entienden. (. . .) Uno debería, sin embargo, hacerse cargo que este entender no es todavía motivo alguno para considerarlo como verdadero. Creo que la mayoría, con la satisfacción de haber entendido un sistema muy abstracto y formulado muy oscuramente, creen por ello que ya está demostrado»⁹.

También el uso lingüístico nos señala algunos límites de la comprensión racional. Pues no cualquier cosa se puede asociar inmediatamente al comprender. Entendemos una lengua, un texto, una ley (por lo tanto, producciones culturales) pero no una cosa, como por ejemplo un árbol, un esquí, o aquello que alguien hace, como el caerse de un árbol o el esquiar. Si queremos asociar estos tipos de conductas a la comprensión, entonces necesitamos una expresión reflexiva: ‘uno se entiende bien con algo’*. Entenderse bien con algo es más que un simple saber algo (Grimm: «una actividad intelectual intensiva»). La autorreferencia implica algo como competencia, una manera de hacer que es propio de una

persona y que la distingue de otras. Esto no sólo se muestra en último término en el entender de música. La comprensión musical comparte también con la comprensión lingüística, según Carl Dahlhaus¹⁰, la diferencia entre ejecución e interpretación, entre la comprensión no reflexiva de algo como algo (por ejemplo, de una lengua cuando uno la usa) y la comprensión reflexiva, en la que uno debe tomar conciencia de la forma y el sentido de un texto como quien dice a través de una ‘traducción’. La comprensión de la música va, sin embargo, más allá de la comprensión lingüística en la medida que, en tanto que música, o mejor todavía, en tanto que música absoluta, no se refiere a un algo fuera de sí misma, sino que sólo se significa a sí misma. Esto indica que el acontecimiento sonoro, el transcurrir melódico, es portador de significados que, para comprender adecuadamente, requieren, sin embargo, una comprensión e interpretación de lo que no está escrito. Cuando la hermenéutica musical equipara este requisito con la comprensión de la música como lenguaje sonoro, se acerca por su parte a la hermenéutica literaria, y no sólo metafóricamente. El intérprete sólo podrá entender adecuadamente el lenguaje de la poesía cuando intente captar, de entre las palabras que lee (¡intelligere!), la forma y el sentido de una obra, aquello que en la ‘partitura’ del texto no está indicado explícitamente.

Por lo que atañe al entenderse entre personas, también éste puede inicialmente dirigirse sobre una cosa, para lo cual utilizamos el giro reflexivo entenderse en algo*. La autorreferencia y la referencia objetiva pueden situarse en niveles diferentes. Para un ponerse de acuerdo es suficiente –según el origen jurídico– una conformidad con el fin concreto, con lo que todo aquello que conforma la subjetividad del otro puede quedar fuera de consideración (ponerse de acuerdo políticamente no acostumbra a implicar que dos naciones o culturas se comprendan recíprocamente –piénsese sólo en la tan proclamada aproximación franco-alemana–). Entenderse en una cosa requiere «que intentemos considerar como válido el derecho objetivo de lo que diga el otro». Esto debe llevar a la «participación en el sentido común», que no justifica una «rebaja a la subjetividad del otro». Un acuerdo en las cosas sería, según H.-G. Gadamer, el objetivo de todo ponerse de acuerdo y de toda comprensión¹¹.

Con todo esto, sin embargo, se deja a un lado un segundo interés, aunque igual de originario: comprender al otro en su individualidad y, con ello, comprenderse a sí mismo en el otro, a lo propio en lo ajeno, algo que para la hermenéutica tiene particular importancia. En la actual situación discursiva, la pregunta por la verdad de una cosa puede quedar en suspenso, especialmente si se trata de

comprender la posición del otro respecto de una cosa, su idiosincrasia. Pero esto también vale para la experiencia que la obra de arte nos brinda. Sobre ella dice Gadamer con justicia que «no deja igual a aquel que la realiza»¹². Aun así, no toda experiencia de una obra de arte presupone que la comprensión estética tenga que proceder exclusivamente del encuentro con la verdad que el arte pone en la obra. La comprensión, que puede transformar al que la experimenta, puede también originarse en el encuentro con el ajeno mundo del otro. Si en el acontecer hermenéutico se trata (como Gadamer mismo formuló en su momento), «de aprender a reconocer en el objeto lo otro de lo propio y, consecuentemente, tanto a uno como al otro»¹³, no se necesita de otra instancia para intermediar en la experiencia del arte entre el horizonte de uno y el del otro. Para el puente que la comprensión estética es capaz de tender entre sujeto y sujeto es suficiente la predisposición de abrir la experiencia de uno mismo a la experiencia que tiene el otro de sí mismo, en un proceso de reconocimiento recíproco que procura derecho propio a la verdad del otro. Una comprensión tal se debe distinguir de una compenetración con un tú extraño y misterioso. Pues a lo que la experiencia estética especialmente nos abre no es a la intuición de un ser extraño, como reivindica la experiencia mística, sino al horizonte, que mira a nosotros, del mundo de otro, que hace comprender su alteridad como la posibilidad de ser diferente.

A los dos formas de la comprensión –la relacionada con los objetos y la relacionada con las personas– le son comunes, siguiendo la etimología, el querer siempre captar el todo en el particular –la causa de algo o lo característico de una persona–. Siempre que se intenta acceder a la comprensión, la parte y el todo se condicionan de tal modo que la anticipación sobre el todo, es decir, una expectativa de sentido que puede ser satisfecha o frustrada, condiciona la comprensión de lo particular. Que el todo se tenga que comprender a partir del particular y el particular a su vez a partir del todo, lo define la teoría, como se sabe, con el concepto de círculo hermenéutico, sobre el que no vamos a discutir aquí. Añádase sólo, desde la perspectiva de la historia de la palabra, que el todo de una cosa tiene que abarcar su manifestación sensible, en la que –como vimos en el ejemplo sobre *sapere*– se basa su significado intelectual. Esto lo muestra incluso la locución coloquial hacer entender algo, según la cual una expresión indirecta, aunque clara (‘con finura’) puede hacer reconocer aquello que, expresado directamente, uno podría negarse a entender. Pues es propio de toda comprensión que no pueda ser impuesta. Quien rehúsa entender, como mucho se le puede hacer cambiar de opinión mediante la retórica de un rodeo sutil o la evidencia de un ejemplo acertado. Aunque el círculo de la comprensión satisfaga

la expectativa de participar en un sentido compartido, no puede garantizar en último término un completo acuerdo entre los implicados. A todo comprender le es propio dejar tras de sí un resto de incompreensión. Sobre esto remarcó Wilhelm von Humboldt: «Nadie piensa con una palabra exactamente lo mismo que el otro, y la menor divergencia vibra, como los círculos en el agua, a través de toda la lengua. Todo comprender es siempre igualmente un in-comprender, toda coincidencia en los pensamientos y sentimientos es igualmente una divergencia»¹⁴. Se debería inscribir en el árbol genealógico a los antihermeneutas de nuestros días, que reprueban a la estética hermenéutica creer en una comprensión sin interrupciones, aunque ellos mismos ya podrían haber leído de Schleiermacher, el precursor de la hermenéutica moderna, «que la incompreensión no se puede disolver del todo»¹⁵.

V

La comprensión no se puede imponer, ni ordenar, ni siquiera comprar; se escapa incluso de la explicación causal y de la argumentación lógica. Como Marie Ebner-Eschenbach dijo con razón, entiende muy poco aquel que sólo entiende lo que se deja explicar. El lenguaje coloquial mantiene la diferencia entre comprender y explicar, aunque la teoría del conocimiento dé hoy por largamente superado el abismo creado en el siglo XIX entre disciplinas que entienden y disciplinas que explican. La comprensión comparte con el juicio estético el momento de la voluntariedad, de la razonable adhesión. El propio comprenderse a sí mismo en una cosa presupone –como Gadamer remarcó frente a Derrida– la buena voluntad de comprender¹⁶. Incluso quien malinterpreta, inicialmente quería comprender. De lo que se sigue que la comprensión incluye la posibilidad de malinterpretar. Lo que queda más allá de la comprensión señala una esfera de la indiferencia, de la autojustificación, de la reivindicación exclusiva de la verdad, en último término de la pura imposición de la fuerza. Aquí termina quien se retira de la comprensión dialógica y se quiere situar solo en el ‘discurso agonal’, como François Lyotard, quien, de modo paradójico, se quiere entender a sí mismo completamente cuando ensalza el irresoluble disenso como ultima ratio¹⁷. En este punto sólo necesito recordar el fundamentalismo de nuestros días, en el que ha resucitado lo que los ilustrados llamaron ‘fanatismo’. Comprensión requiere tolerancia, la cual –en palabras de Adorno– «debería concebirse como

aquella en la que se pueda ser diferente sin temor»¹⁸. En la misma polarización entre amigo y enemigo se puede pensar en una cultura del conflicto, en la medida que éste mantiene la forma comunicativa de una «acción recíproca»¹⁹. La hermenéutica en su forma moderna también ha surgido, pues –según Odo Marquard–, «como réplica a los mortales conflictos en torno a la comprensión absoluta de la Escritura Sagrada» y se ha erigido, en el siglo XVIII, como disciplina autónoma: «como réplica a la guerra fratricida en torno al texto absoluto, la hermenéutica neutraliza los textos absolutos en interpretables y los lectores absolutos en estéticos»²⁰.

VI

Que la comprensión requiere, a diferencia de la explicación, un momento de consentimiento o de acuerdo, lo indica en último término también la sentencia francesa: «Tout comprendre, c'est tout pardonner». Su intrincada ambigüedad no debe ser subestimada. Por una parte, la sentencia quiere expresar que poder perdonar al otro requiere sobre todo comprenderlo, más aún, comprenderlo del todo, lo que implica reconocerlo totalmente como persona moral. Para el acto del perdonar comprensivo no es, pues, ya necesaria una tercera instancia: hace las veces de indulto unilateral de una autoridad divina o mundana. Evidentemente, el proverbio presupone la mayoría de edad del ciudadano ilustrado. Seguro que uno también puede perdonar al otro sin comprenderlo. Sin embargo, ¿no debería esto avergonzarle, puesto que se muestra indiferente y, con ello, menoscaba la consideración a la integridad moral de su persona? Esa consideración cuyo objeto es el individuo en su particularidad o –según Simone Weil– «el reconocimiento a su capacidad de aprobación o rechazo»²¹. Como se ha dicho, la comprensión no se puede ni obligar, ni ordenar, ni siquiera comprar. La comprensión que motiva el perdón rehúye especialmente la fundamentación causal y la argumentación lógica, como el juicio estético, con el cual tiene en común el momento de la voluntariedad, del asentimiento razonable.

Por otra parte, la sentencia se vuelve moralmente muy discutible si con ella se quiere expresar que la tolerancia de la comprensión no conoce fronteras y que, por tanto, todo tendría que aceptarse y perdonarse. Sobre la tolerancia, ideal por el cual no se consiguió la victoria hasta la ilustración, observó Goethe: «la

tolerancia debería ser precisamente sólo una disposición transitoria: ella debe llevar al reconocimiento. Soportar implica ofender»²². A esto se le puede añadir, con Peter Winch: «que uno lo comprenda todo no significa necesariamente que uno lo perdone todo; si cabe, con ello se podría incrementar todavía más el agravio»²³. Otra cosa ocurre con el caso límite del Holocausto, sobre el cual Winch ha señalado correctamente «que aquí, si queremos conservar nuestro sentimiento de lo que es la vida humana, subyace algo que en cierto modo no se puede ‘entender’»²⁴. Este límite de la comprensión, para el que Winch no ofrece explicación alguna, reside a mi entender en el momento de dar el consentimiento a aquello que está reñido con cualquier tipo de comprensión. Comprender puede parecer inapropiado si una acción inhumana sobrepasa la medida moral de la mera desaprobación o no se puede separar de la pura ofensa. ¿Quién sería capaz de decir que ‘comprende’ lo inhumano de la tortura, la inquisición, la extorsión, el exterminio del adversario o el genocidio? Puede ser que tales fenómenos se dejen ‘explicar’ por entero histórica o psicológicamente. Sin embargo, esto no significa de ningún modo que uno hubiera ya ‘comprendido’, en su obrar, al torturador, al inquisidor o al asesino. Incluso la ficción poética mantiene este límite: cuando –como en el caso de las Flores del mal–²⁵ se permite hacer imaginable la conciencia del mal y, con ello, ampliar nuestra comprensión, tal comprensión no implica en caso alguno una justificación del mal, sino que desafía nuestros juicios morales.

VII

El hecho de que la aprobación o desaprobación moral pueda interponer una frontera a toda comprensión implica que el comprender no es de buen comienzo acomodaticio y, en consecuencia, que la hermenéutica no tiene por qué ser de por sí afirmativa o acrítica. Ya se ha tratado el hecho de que la comprensión –en oposición a lo que aparenta la praxis– no se produce, por sí misma, tan fácilmente (por esto Marie Ebner-Eschenbach quiso con razón elogiar a aquel que reconociera por primera vez que algo se entendía por sí mismo). En relación con esto, Schleiermacher pretendía que la dura praxis de la hermenéutica partiera de la base de «que el malentendido se produce por sí solo y que la comprensión debe quererse y debe buscarse en cada punto»²⁶. Discutir que la comprensión debe buscarse y puede encontrarse ha puesto en evidencia desde antiguo a la

arrogancia dogmática o a la incorregibilidad ideológica –a aquellos que ciegamente creen que están en posesión de la verdad.

El ejemplo más conocido es el críptico discurso de Jesús en San Marcos 4, 10-12: «A vosotros se os ha confiado el misterio del reino de Dios, mas a aquellos que están fuera de él se les presenta en parábolas, para que, por mucho que miren, no reconozcan y, por mucho que oigan, no entiendan, no sea que se conviertan y sean perdonados». ¿Realmente debió dirigir Jesús su palabra a la elitista presunción de una juventud a costa de los no elegidos? La hermenéutica bíblica también ha intentado a la sazón desembarazarse del escándalo de una doctrina esotérica, proponiendo una traducción diferente para la conclusión de la cita. Dice así: «los que por mucho que oigan y aún así no entiendan, que les sea dado convertirse y que Dios les perdone»²⁷. No comprender y no querer ser comprendido, el obligado autoengaño del sectarismo, se debe diferenciar del malentendido. Pues en el malentendido se mantiene siempre la posibilidad de comprender finalmente al otro. El más hermoso ejemplo sobre esto es tan conocido que sólo necesito mencionarlo: la historia de almanaque Kannitverstan de Johann Peter Hebel. El joven artesano alemán, que malinterpreta la respuesta en holandés a sus preguntas con el nombre de un tal señor Kannitverstan, «llega a la verdad por el camino más extraño, a través del error»: «y si volvía a caer en la cuenta de que en el mundo había tantos ricos y él era tan pobre, entonces pensaba sólo en el señor Kannitverstan de Ámsterdam, en su gran casa y en su gran barco y en su estrecha tumba»*. Aun si la confianza de Hebel en una armonía preestablecida de la comprensión se ha perdido en nuestros días, le queda a la hermenéutica la tarea crítica de iluminar, en primer lugar, el malentendido que suele generar prejuicios no reconocidos por ambas partes y probar, en segundo lugar, si más allá de la diferencia descubierta, no se puede encontrar todavía una posibilidad de resolverlos poniéndose de acuerdo, por ejemplo, en una cuestión común sobre el futuro.

VIII

La hermenéutica en su forma moderna es la hermenéutica de la alteridad. Ésta, desde Schleiermacher, se enfrenta al problema que se le ha presentado con toda su intensidad desde la victoria del historicismo, desde el fin de la incuestionada

validez de las tradiciones, sobre la comprensión de lo extraño, ya sea de un texto antiguo o de otra persona. Comprenderse mutuamente ha significado desde entonces –como ya atestigua la cita de Schiller– comprenderse uno mismo en el otro. Una comprensión como ésta puede satisfacerse al reconocer de nuevo el propio yo en el otro. Se trata en este caso de una ‘praxis laxa’, mientras que una ‘praxis rigurosa’ requiere que el comprender no pueda simplemente encontrar confirmado lo propio en lo otro. Más bien requiere estar predispuesto a reconocer al otro en su alteridad y como instancia que permita, precisamente, en contraposición a lo lejano o a lo extraño, comprender lo propio renovadamente.

La comprensión fue, en la dialéctica de lo propio y lo extraño, el principio de la educación idealista, hoy tan a menudo ignorada. Presupone la ruptura con la estética de la mimesis. Lo antiguo es –según Friedrich Ast– desde ahora lo clásico, «porque nos habla desde un mundo extraño» y no porque nos haga presentes modelos intemporales²⁸. O Hölderlin (en una carta a Böhlendorf): «Mas lo propio debe ser aprendido, como lo extraño. Por eso son los griegos imprescindibles para nosotros». Peter Szondi comenta inmejorablemente que «los griegos son imprescindibles para el poeta occidental, porque éste encuentra, en el arte de aquellos, su propio origen como si fuera un extraño»²⁹. La comprensión requiere la «miseria moral» del estudiante, cuyo mundo inmediato de sentimientos se le enajena; requiere dar un paso a través de lo extraño, algo que sólo se puede conseguir con la educación. También es así para Hegel, en cuyo primer discurso en el bachillerato en Nuremberg aparece por primera vez la palabra extrañamiento, la cual es elevada a «condición para la educación teórica»³⁰.

La comprensión como dialéctica de lo propio y lo extraño implica la cuestión sobre cómo se puede en general apropiarse lo extraño. Si lo extraño de un texto o de una persona fuera absolutamente extraño, entonces no sería comprensible. Se necesita, pues, un puente de la comprensión, que se puede caracterizar de diversas maneras: por el abarcador horizonte de una tradición o cultura, a través de universales lingüísticos o estructuras básicas antropológicas, en los roles sociales tipificables, en los géneros discursivos o en los modelos de conducta en contextos interpersonales. La alteridad se puede comunicar más fácilmente en el ámbito del arte, pues lo estético por se define una comprensión de sentido que sobrepasa tanto lo contingente de una experiencia ligada a las circunstancias como lo sagrado que queda reservado al ritual.

La comprensión estética del sentido se deriva generalmente de la comprensión

de un texto. Presupone la teoría del círculo de la comprensión originada en la retórica antigua. Gadamer ha complementado el círculo hermenéutico entre el todo y la parte, los cuales se determinan mutuamente, con una nueva determinación, a saber, la de la «anticipación de plenitud», que guía a toda comprensión³¹. Si Gadamer ha podido hacer valer esta premisa también para la hermenéutica filosófica, que es tan evidente en la comprensión estética de sentido, debe decidirlo la hermenéutica misma. Para la hermenéutica literaria, sin embargo, el postulado de la plenitud le es bien conocido a través de la estética, desde la cual emigró hacia la hermenéutica. Este postulado también se puede deducir antropológicamente, si uno explica el poder fascinante de lo imaginario desde una necesidad elemental, a saber, la necesidad de la plenitud que sobrepasa la escasez y la necesidad de la vida finita y por cuya representación han competido desde buen comienzo las religiones y las artes.

El reproche de que la anticipación de plenitud es puro idealismo no hace justicia a su intención. Pues la tesis «de que sólo es comprensible aquello que realmente expone una unidad plena de sentido» determina mejor la anticipación a través de la estructura de la pregunta, a través del descubrir las posibilidades. La anticipación de plenitud requiere primeramente una suspensión fundamental de los propios prejuicios, la predisposición de preguntar por el derecho objetivo de las opiniones del otro, en el que el propio punto de vista se puede medir, corregir y establecer de nuevo. La comprensión dialógica así entendida difícilmente alcanza, sin embargo, la plena unidad de sentido que anticipa el proceso hermenéutico. El sentido encontrado puede más bien volverse de nuevo problemático y dejar tras de sí preguntas abiertas. Incluso la comprensión consumada incluye siempre la posibilidad de que el texto se pueda comprender otra vez de manera diferente. En esta medida está el concepto gadameriano de la anticipación de sentido determinado por una hermenéutica de la alteridad.

IX

A lo anterior, la hermenéutica literaria sólo tiene que objetar que la anticipación de plenitud, aunque sea apropiada para la alteridad del texto antiguo, no es, sin embargo, entre sujetos generalmente necesaria para la comprensión del otro –ni cuando está mediada estéticamente ni cuando se ha buscado en una situación de

habla—. Como ya ha mostrado la retórica de la cotidianidad, el interés por comprender al otro como sujeto puede limitarse únicamente a la presentación de uno mismo, sin preguntar por la validez objetiva de sus argumentos³². Del mismo modo, la última pregunta metafísica por la verdad, la cual se manifiesta en el arte, puede ser suspendida cuando se quiere comprender una obra como acceso al horizonte del otro, a su experiencia subjetiva del mundo. Entonces la expectativa de sentido no está orientada a la plenitud, sino al ser-así contingente del otro. Entonces la comprensión estética abre la posibilidad —que Marcel Proust formuló inmejorablemente— «de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est»³³.

Sin duda, esta capacidad de la comprensión estética posee fecha tardía. Presupone el cambio histórico hacia la emancipación de la individualidad, que explícitamente se muestra por primera vez en Montaigne. La literatura anterior, tanto la antigua como la medieval, todavía tuvo su esplendor en el hechizo de una inherente idealización que —como muestra la poesía heroica o bucólica— permitía sólo la pura separación entre bueno y malo, noble y vulgar. La barrera del postulado de la plenitud que la lírica cortesana llevó al extremo impedía la concepción del prójimo en la contingente e imperfecta forma de su individualidad. Sólo excepcionalmente, como quizás en la correspondencia entre Abelardo y Eloísa, se anuncia una nueva relación con el otro que reclama valorarlo y comprenderlo, más allá de toda norma e ideal, como sujeto, en una singularidad que contenga su propia medida. Se trata de una relación yo-tú que Montaigne, para su amistad con La Boétie, definió con la célebre fórmula «Et si on me presse de dire pourquoy je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en respondant: parce que c'étoit luy, parce que c'étoit moi»³⁴. Con esto, el aura de la individualidad ha ocupado el lugar del aura de la plenitud.

El hecho de que la relación yo-tú no requiera una expectativa de plenitud en la comprensión mutua tampoco significa que sea suficiente la pura 'empatía' y que no se requiera de algún tipo de puente para la comprensión. Una comprensión del otro en su individualidad bien se puede obtener sobre una cosa en común, así como también en una relación dominada por roles, tal y como se suele hacer en la comunicación cotidiana. Sólo que entonces el ego y el otro no deben mantenerse fijos en sus roles, sino que deben salvar la posible distancia entre éstos y aprovecharla como espacio de juego para interpretar recíprocamente la relación subjetiva sobre los roles preestablecidos. Que la interpretación recíproca del comportamiento en los roles puede llevar a descubrir al otro, a través de su

rol, en tanto que individuo, y así comprenderse de una manera nueva a sí mismo en el otro, lo muestra admirablemente la poesía dramática –recuérdese sólo a Marivaux, Kleist o Giradoux–. Como espejo de la poesía, se puede tomar la red tipificada de los roles sociales y hacer transparente esta red en la reciprocidad de las perspectivas, de tal modo que se alcance un nivel de comprensión mutua que mantenga al margen la determinación de los roles sociales: se trata de una relación de yo a tú en la que el tú frente al yo ya no suponga un rol. Si el sociólogo tiene que dudar si hay un más allá de los comportamientos de roles que pudiera ser objeto de su disciplina, el teórico de la literatura puede afirmar esta cuestión. En este punto –y no sólo en éste– la comprensión estética y el análisis sociológico se vuelven complementarios.

X

Con el problema de comprender lo extraño, tal y como nos lo encontramos en la antropología sociológica, se ve claramente en qué medida la hermenéutica clásica –y todavía más la teoría postestructuralista– está obsesionada sólo con la comprensión del texto, a pesar de que la fecha de aparición de este problema, al requerir un proceso de textualización en un largo camino que va desde las primeras manifestaciones de la experiencia estética hasta su objetivación en la obra de arte, sea tardía. La metáfora del mundo como texto se ha convertido en una expresión válida para cualquier cosa³⁵, hasta tal punto que Umberto Eco con razón ha podido recordar que «la Edad Media se equivocaba al entender el mundo como texto, mientras que la modernidad se equivoca cuando trata al texto como mundo»³⁶. La imponente historia del topos del ‘mundo como libro’ –como libro de la revelación, como libro de la naturaleza, como libro de la historia– nos lega la pregunta sobre cómo se tendría que pensar un comprenderse a sí mismo en el otro que no se orientara mediante la ‘legibilidad del mundo’.

Para sugerir como mínimo una primera idea de estructuras antropológicas fundamentales que posibiliten la comprensión de lo extraño, aún me gustaría referirme a una de las más tempranas propuestas de Thomas Luckmann³⁷. Éste tiende a integrar esferas trascendentes de la experiencia, que abarcan desde el ámbito de lo cotidiano hasta el de lo extracotidiano. La «protoestética» proyectada de este modo proviene de la diferencia entre experiencias

relacionadas con el yo y experiencias que lo superan, y esboza tres niveles de esferas transcendentales, pequeña, mediana y grande, las cuales son también adecuadas para una proto-hermenéutica de la alteridad. En sus palabras: «la frontera hasta el otro no se puede atravesar definitivamente; lo ‘exterior’ de lo otro encarna un ‘interior’ que como tal no puede ser experimentado inmediatamente. No obstante, podemos por así decirlo tender las manos por encima de la frontera: cantar juntos, bailar juntos, amarnos, discutirnos y golpearlos. Esto lo podemos hacer mientras el principio de la reciprocidad de perspectivas del mundo de la vida, de la intercambiabilidad de los puntos de vista, siga siendo válido» (p. 13). Por otro lado, las esferas transcendentales mayores indican una desviación del comportamiento cotidiano para abrir caminos en otras realidades. El recuerdo de éstas se encarna en símbolos o se mantiene y canoniza en acciones ritualizadas, que pueden llegar a ser elevadas a mundos de sentido autónomos: «Tanto la experiencia religiosa como la estética tienen aquí un origen común» (p. 14).

XI

Si uno presta atención a los hallazgos obtenidos con la historia del concepto, que me han servido para describir las múltiples capacidades de la comprensión a la luz de una hermenéutica del discurso, entonces la tan proclamada crisis de la hermenéutica en las últimas décadas aparece como un pequeño episodio en su larga historia, que se inició con la exégesis bíblica y la interpretación de Homero. A lo largo de esta historia, la elemental exigencia por la construcción y comprensión de sentido se ha satisfecho, inesperadamente, con gran abundancia. La comprensión, según Heidegger, una determinación fundamental de la existencia humana, ha ido desplegando sus posibilidades en el cambio de horizonte de la experiencia histórica y, de este modo, ha ido siempre adoptando, probando, normalizando e institucionalizando nuevas posibilidades de comunicación entre personas. Los modos de comprender relacionados con las cosas o las personas no se han perdido ni en la experiencia cotidiana ni en la estética, ni han sido superados por mucho que las cuestiones hermenéuticas sean, en el ámbito de la teoría post-estructuralista, dejadas a un lado o consideradas obsoletas. Si el destronamiento –orquestrado por Heidegger– tanto del logocentrismo de la metafísica como del pensamiento centrado en el sujeto

propio del idealismo es, desde los años sesenta, el denominador común de los críticos de la hermenéutica, entonces sus ilustrados acusadores –desde Jacques Derrida, pasando por Paul de Man y Michel Foucault hasta François Lyotard– también tienen en común, al cuestionar por lo general toda comprensión de sentido, el hecho de pasar por alto las formas de la comprensión que se han construido tanto entre personas como en contacto con el texto y que se han mantenido a lo largo de la historia. No reconocer estas formas es un lujo que apenas podría mantener cualquier anti-hermeneuta convencido, tan pronto como abandonara el campo de juego de su teoría y se expusiera a la experiencia que se tiene al vivir con los demás. Si lo hiciera, sería incapaz de preguntar por una dirección, diferenciar entre un saludo y una amenaza, por no hablar de entender una pregunta retórica³⁸ o de admitir una argumentación.

Por esto, no he llevado mi apología, como es habitual, al nivel de una discusión meramente teórica, sino que la he estructurado mediante ejemplos extraídos de la praxis de la comprensión de sentido. A través de ellos –como espero– resultarán inútiles más de uno de los reproches que se habían dirigido a una falsa dirección –a un enemigo imaginario, llamado hermenéutica– en ignorancia de la historia del concepto de comprensión. Mientras tanto, parece desvanecerse la oposición dogmática a la hermenéutica. A este respecto, del debate teórico de la última década, al menos me gustaría poner de relieve que Paul Ricoeur ha sabido mediar eficazmente en la discusión entre ideología crítica y hermenéutica, que Karlheinz Stierle ha tratado de salvar el vacío entre semiótica y hermenéutica con la propuesta de considerar la línea de cuestiones de la estética de la recepción como complementaria a la línea de cuestiones de la intertextualidad, y que en los EE.UU. un nuevo historicismo está amortiguando la ola deconstructivista, para desarrollar una nueva estética de la alteridad basada en la historia³⁹. Con todo esto, a la clásica tradición de la hermenéutica se le han abierto sin duda más amplios horizontes de comprensión. Mediar entre horizontes de la comprensión requiere de ahora en adelante no sólo preguntar por las condiciones y posibilidades de la experiencia de lo extraño, sea en la comprensión de lo históricamente lejano, sea en la comprensión de lo culturalmente extraño. También requiere tender puentes sobre las fronteras de los mundos de sentido tanto de la religión, de la filosofía, del derecho, como de la política, y poner a prueba su particular aproximación hermenéutica en el diálogo entre disciplinas.

Para ambas tareas, la hermenéutica literaria me parece indispensable. Ella es de raíz dialógica e igualmente transfronteriza, en cuanto que su cometido es el de

comprender, no sólo una cosa, sino también lo propio en lo extraño y, por tanto, al otro en el horizonte de su propio mundo. Por eso, ella puede servir como correctivo a la hermenéutica de otras disciplinas, en la medida que se ocupan principalmente de comprender una cosa, un argumento, un caso en litigio o – teológicamente– un mensaje. Recordar que estos elementos no son suficientes para satisfacer plenamente la necesidad de toda comunicación de entender y ser comprendido, era el objetivo de estas consideraciones.

Notas al pie

* [«Unwahr» también puede traducirse por falso, pero aquí se trataba de mantener el juego de palabras que permita referirse a todo lo no verdadero. N.T.]

** [«Adecuación de la cosa al intelecto», que es la definición clásica del conocimiento. N.T.]

¹ E. Coseriu, «Thesen zum Thema ‘Sprache und Dichtung’», en Beiträge zur Textlinguistik, editado por W. Stempel, Munich, 1971, pp. 183-188.

² No presentamos expresamente las referencias al artículo comprensión del Deutsche Wörterbuch de los Grimm, pues también se pueden encontrar fácilmente bajo las entradas de conceptos y de autores.

³ «Das Verstehen (eine Problemgeschichte als Begriffsgeschichte)», en Archiv für Begriffsgeschichte, volumen 1 (1955), pp. 142 ss.

⁴ Según K. E. Georges: Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch, Hannover y Leipzig, 1900, ver entrada intelligo.

* [En alemán, respectivamente: «greifen» y «begreifen». Aunque «prender» no sea tan común como «greifen» en alemán, mantenemos así una analogía etimológica entre las dos parejas de términos. N.T.].

** [Jauss obvia la referencia a Daniel Casper von Lohenstein, en su obra Ibrahim Sultan, 3. Akt., autor poco conocido en nuestro contexto. N.T.]

⁵ Vorlesungen über die Ästhetik, en Werke (Suhrkamp-Ausgabe), Frankfurt 1970, vol. 13, p. 173. [Trad. cast. Lecciones sobre la estética, Akal, Madrid, 1989. N.T.]

*** [Juego de palabras irreproducible. En alemán: «Eigensinn der Sinne». ‘Eigensinn’ significa capricho; tenacidad; pero al mismo tiempo (ahí el doble

sentido del que habla Jauss) se compone de las palabras ‘eigen’ (propio) y ‘Sinn’ (sentido), así que la expresión «Eigensinn der Sinne» incluye implícitamente ‘el sentido propio de los sentidos’].

⁶ El título «Entweder der Sinn oder die Sinne. Die Verteidigung der Welt gegen den Imperialismus der Weltbilder», por D. Kamper (en *Angelote – Organ für Ästhetik*, 4, 1992) es actualmente sintomático de esta ola tan de moda. En contra, M. Seel muestra con qué derecho se puede hablar de la «tenacidad de la percepción de la naturaleza» partiendo del citado fragmento de Hegel, que yo aquí interpreto de manera diferente (*Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt, 1991, p. 52 ss.).

* [Jauss escribe ‘sich auf etwas verstehen’ que se traduce mejor por ‘entender de algo’ en el sentido de ‘tener conocimiento y experiencia en un materia’, como en, por ejemplo, ‘entender de vinos’ (véase el DRAE). Para este aspecto, el castellano, a diferencia del alemán, no necesita un uso reflexivo, pero también lo admite. Hemos utilizado esta última opción para no dar lugar a una frase sin sentido. N.T.]

⁷ Werke, Vol. 5, p. 291.

* [‘Was sich von selbst versteht’, literalmente, lo que se entiende por sí mismo, aunque en la práctica corresponde a ‘lo evidente’. Con ‘sobreentender’ intentamos mantener ambos sentidos. N.T.]

** [En el original, se transcribe la fuerte fonética berlinesa: «Det versteh’n sie nicht, det versteh ik kaum». N.T.]

*** [En el original, ‘Versteh’ste’. N.T.]

⁸ Citado por Apel. Véase, ib. p. 151.

⁹ G. Chr. Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, edición W. Grenzmann, Baden-Baden, volumen 1, p. 439.

* [«Sich auf etwas verstehen». Véase ib. N.T.]

¹⁰ *Klassische und romantische Musikästhetik*, Regensburg: Laaber, 1988, p. 318 ss.

* [Sich in einer Sache verstehen: en el sentido de ponerse de acuerdo en algo. N.T.]

¹¹ «Vom Zirkel des Verstehens», en *Kleinen Schriften*, Tübingen, 1977, Bd. 4, p. 24-34. [Verdad y método II. Ediciones Sígueme. N.T.]

¹² *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, p. 95. [Verdad y método, ediciones Sígueme, p. 142. N.T.]

¹³ *Ibidem* supra nota 11, «Vom Zirkel des Verstehens», p. 34. [Verdad y método II. Ediciones Sígueme. N.T.]

¹⁴ Citado según M. Frank, *Stil in der Philosophie*, Stuttgart, Reclam, 1992, p. 19.

¹⁵ Citado según M. Frank, *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt, 1977, p. 328.

¹⁶ *En Text und Interpretation*, editado por Ph. Forget, Munich, 1984, p. 59 ss.

¹⁷ *Le différend*, Paris, 1983. Ed. española *La diferencia*, editorial Gedisa, Barcelona, 1988.

¹⁸ *Minima Moralia*, Nr. 66, Frankfurt, 1951. [Trad. cast. Taurus, Madrid, 1988, p. 102. N.T.]

¹⁹ *Sobre ello*, J. y A. Assmann, *Kultur und Konflikt*, Frankfurt, 1990, pp. 11-48.

²⁰ «Frage nach der Frage, auf die Hermeneutik eine Antwort ist», en *Poetik und Hermeneutik IX*, pp. 586-7.

²¹ Citado según P. Winch, *Versuchen zu verstehen*, Frankfurt, 1992, p. 243.

²² *Maximen und Reflexionen*, SW (Artemis), Bd. 9, p. 614.

²³ Crf. nota anterior a P. Winch, p. 265. Ya Max Weber había remarcado justamente: «‘comprenderlo todo’ no significa ‘perdonarlo todo’; en sí ni siquiera lleva de la simple comprensión de la posición ajena a su aprobación. Más bien algo más simple, pero a menudo con mayor probabilidad, al conocimiento de aquello con lo que y porqué uno no puede estar de acuerdo» (*Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen⁵, 1982, pg. 503). Si la comprensión, como yo opino, implica, desde el comienzo, la exigencia de una

aprobación, el caso límite tratado seguidamente muestra que un consentimiento inadmisibile puede causar el rechazo de todo tipo de comprensión sobre lo injustificable.

²⁴ P. Winch, como en supra nota 24, p. 227.

²⁵ Sobre esto véase el capítulo II, epígrafe VI.

²⁶ Hermeneutik, editado por H. Kimmerle, Heidelberg, 1959, p. 86, §16.

²⁷ Según J. Jeremias: Die Gleichnisse Jesu, Göttingen, 1958.

* [El protagonista de esta historia de calendario toma la expresión ‘Kannitverstand’ («no le entiendo») por el nombre propio del rico propietario de una casa, de un barco y por el que ha fallecido. El protagonista, oprimido por su propia pobreza, se siente aliviado al reflexionar que, frente a la muerte, todos somos iguales. N.T.]

²⁸ Citado según G. Buck, Rückwege aus der Entfremdung, Munich, 1984, p. 177.

²⁹ Hölderlin-Studien, Frankfurt, 1967, p. 98.

³⁰ Para ello, G. Buck, op. cit, p. 177 ss. (véase también Hegel, WW 4, 321). [Traducción española en Escritos pedagógicos, Fondo de Cultura Económica, «Discurso del 29 de septiembre de 1809». N.T.].

³¹ «Vom Zirkel des Verstehens», op. cit., p. 30. [Verdad y método II. Ediciones Sígueme. N.T.]

³² Según W.-D. Stempel, «Bemerkungen zur Kommunikation im Alltagsbereich», en Poetik und Hermeneutik XI, pp. 151-170.

³³ À la recherche du temps perdu, Ed. de la Gerbe, Vol. 12, p. 69. [Trad. cast. En busca del tiempo perdido, vol. 3. Lumen, Barcelona, 2002. N.T.]

³⁴ Essais I, xxviii. [Trad. cast. Los ensayos, «La amistad», ed. El Acantilado, Barcelona, 2007. N.T.]

³⁵ En el original «passe-partout Formel», marco que se adapta a todas las medidas (N.T.).

³⁶ Der Streit der Interpretationen, Constanza, 1987.

³⁷ «Universale Strukturen menschlicher Erfahrung – historische Formen» (citado de un manuscrito aun sin publicar).

³⁸ Véase para ello mi crítica en Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, p. 422 ss. [De esta parte del volumen, no existe traducción castellana N.T.].

³⁹ P. Ricoeur, «Herméneutique et critique des idéologies», en Archivio di Filosofia, 1972, vol. 2/3, pp. 15-61; K. Stierle, Dimensionen des Verstehens – Der Ort der Literaturwissenschaft, Constanza, 1990 (Konstanzer Universitätsreden, vol. 174). Sobre el New Historicism [nuevo historicismo N.T.], véase el capítulo 12 en este volumen.

Moral hermenéutica: la reivindicación moral de lo estético

«Lo moral se sobreentiende». Apenas se puede pensar en un dicho popular que se haya vuelto tan inverosímil como éste, que el héroe de Friedrich Theodor Vischer en *Auch Einer* repite incesantemente. En una época como la nuestra, en la que ‘moral’ ha adquirido un tono tan paternal que ya nada puede sonar más ingenuo; en una época en la que la divisa ‘se te permite todo lo que quieras’ se discute como el ideal de responsabilidad no represiva frente a uno mismo y a los demás; en una época en la que en muchos lugares tiene lugar una regresión hacia el particularismo étnico o el fundamentalismo religioso, en virtud de la cual cada comunidad se da a sí misma su propia moral de autorrealización; en una época, al fin y al cabo, en la que se puede incluso censurar la universalidad de los derechos humanos como una mera lista de la razón represiva, en una época como ésta apenas hay alguien que se permita sostener que lo moral se sobreentiende. Y mucho menos se sostiene en el ámbito de lo estético, que ha perdido su inocencia al servicio de la dominación totalitaria, de tal modo que su hermandad con lo moral, que se entendió incuestionablemente y como si fuera obvia en la milenaria tradición de la divisa *utile dulci*, ha sido generalmente puesta en duda *post festum*. Esto podría explicar por qué hoy la literatura y el arte de la última, postmoderna, Modernidad se define casi por obligación mediante la liberación de toda reivindicación moral: incluso allí –como se ha oído recientemente– «el sentido de la forma moderna de lo estético consiste en el despliegue de la libertad desde y más allá de la responsabilidad ético-política»¹.

Frente a esto, este capítulo intentará fundamentar histórica y hermenéuticamente por qué los más recientes debates sobre ética y estética, en especial el llevado a cabo en 1992 en el *Forum Humanwissenschaften* del *Frankfurter Rundschau*², pero también el debate literario celebrado en Zurich en 1967, han unilateralizado, cuando no la han despachado injustamente, la problemática moral de lo estético. En estos debates se reduce sin excepción la moral a su significado prescriptivo y, consecuentemente, se ignora el sentido más amplio

del concepto, atestiguado contundentemente por su historia. De ésta, se puede deducir que el concepto de moral se retrotrae al neologismo *philosophia moralis* introducido por Cicerón como traducción del griego *ethike* y, desde entonces, mantiene una tensión entre norma prescriptiva de valoración de un sentido dado e indagación de sentido que describe e interpreta³. Si la moral prescriptiva, en la tradición de la ética clásica, está dirigida a la pregunta de lo bueno tanto en la vida del particular como en la de la comunidad, la moral descriptiva, mejor dicho, exploratoria pregunta por la particularidad del comportamiento humano (en latín *moralis* viene de *mores*, costumbres). La primera responde a la pregunta ‘¿qué debo hacer?’ con máximas imperativas para asegurar el orden de la vida humana en común; mientras la otra, para hacer justicia a la realidad del querer ajeno, pregunta ‘¿cómo se puede juzgar el comportamiento del otro?’. Si la moral prescriptiva espera que una máxima sea asumida por todos y cada uno, la moral exploratoria no exige, en la medida que está vinculada a lo particular en su variedad, validez universal alguna, sino la diferenciación de lo propio y lo ajeno, así como la prueba de si las propias normas de comportamiento son compatibles con las ajenas.

La relación de tensión entre moral normativa y exploratoria ha determinado completamente la relación de lo estético con lo moral en la tradición europea. Sin duda, en ella también se ha podido contar con la literatura, como con todas las artes, al servicio de la función prescriptiva de consolidación y legitimación de los órdenes dominantes. Es entonces que la forma estética ha parecido abrirse sin fisuras en su sentido didáctico. Al tópico ‘historia docet’ lo secundaba de modo evidente la esperanza de que era posible aprender tanto del arte como de la historia (idea que generó la fórmula retórica *docere –delectare– movere*). La ruptura entre *delectare* y *prodesse*, con la que lo bello se opuso a lo útil y a lo didáctico, se impuso más tarde, en una época en la que también se cuestionaba el principio de la ‘historia docet’. El historicismo y la estética autónoma aparecieron en la ilustración, al mismo tiempo y paralelamente.

Sin embargo, la literatura y las artes no eludieron la moral prescriptiva con la obtención de su autonomía. Su historia se ha situado desde siempre en la ambivalencia entre sumisión e insubordinación. Lo estético podía tanto ilustrar, ejemplificar y testimoniar la enseñanza moral como, al amparo de la ficción, cuestionar y poner a disposición lo sobreentendido de su autoridad. Esto lo muestra ya la máxima en la novela *Auch Einer* de Vischer, donde el caprichoso tropo, que se repite continuamente, llama la atención precisamente porque lo moral ya no se sobreentiende para los demás. Hasta qué punto resulta

problemático sostener esta frase se pone en evidencia cuando el único que todavía y constantemente la mantiene cae en la contradicción de tener que imponer el reconocimiento de sus máximas a brazo partido, incluso cuando actúa con la mejor intención. Tiene incluso que reconocer desde buen comienzo que las máximas sólo son realizables «en los niveles superiores de la vida», mientras que en los niveles inferiores permanece en una constante «situación de guerra con las bagatelas» –con la «malicia del objeto», para decirlo según la expresión que la novela hizo popular⁴.

Lo estético, aquí en la forma literaria de lo cómico, hace precisamente visible lo moral en su problemática. En lo estético, lo moral deja de sobreentenderse. No se comprueba o prescribe ningún saber normativo, sino que se abre una nueva comprensión, que requiere formarse y mantener un juicio moral. En lo estético, la ficción está legitimada a ser diferente cuando puede desvelar y experimentar como posibilidad lo que no es evidente –pues esto se escapa tanto de la moral prescriptiva como del comportamiento regulado jurídicamente–. Puede experimentar la diversidad de las costumbres y, en este sentido, adentrarse en la comprensión de lo extraño, del mundo desde la mirada del otro, pero también en la experiencia de lo privado, en el propio derecho a ser diferente y, con ello, formar una autocomprensión que intenta liberarse cada vez más de la coerción institucional.

En este hacer posible la comprensión de un sentido no indicado ni deducido de reglas descansa la relación característica que lo estético ha mantenido con lo moral desde la antigüedad. De ahí surgió finalmente su manifiesta capacidad para la autoafirmación de lo humano, de lo particular y de lo individual contra la exigencia absolutista de lo universal, contra el dogmatismo de las verdades definitivas, así como contra el formalismo de las leyes dominantes. Esto está relacionado con una regla de la poética, que permaneció tácita por mucho tiempo y que fue canonizada en el Renacimiento: el postulado de la justicia poética, que debería hacer cumplir lo que la sensibilidad moral no quiere asumir en una realidad inhumana donde el destino del bien y del mal es del todo indiferente. A la vista del vacío entre derecho y justicia, ley y moral, entre normas fácticamente predominantes y normas moralmente justificadas, la literatura siempre ha hecho valer a su manera la reivindicación de la conciencia moral. Cuando hoy frecuentemente se oye proclamar el principio de la justicia contra el formalismo del derecho, debemos volver a recordar el debate filosófico sobre esta no agotada capacidad de la literatura. En la tradición, este postulado de la justicia poética apenas ha sido negligido, y en la Modernidad lo ha sido pocas veces. Y

cuando esto ha sucedido, como ocurrió ya con Shakespeare (¿piénsese en el Rey Lear!)⁵, no ha sido sin hacer confrontar al espectador con la problemática entre bien y mal.

II

Comprender estéticamente un sentido apela a libertad de la reflexión. Este acto está caracterizado por la voluntariedad, y no puede forzarse, ni prescribirse, ni canjearse. Voluntariedad no significa de ningún modo una pura liberación de toda responsabilidad moral y ético-política, sino la libertad de evaluar y defender, en contacto con las artes, lo moral en la vida humana en común. Esta reivindicación moral de lo estético es válida también para el presuntamente sumiso arte preautónomo. Si se echa una ojeada a la historia de los clásicos, se observará que en su recepción la evaluación moral ocupaba un lugar destacado. Si la guerra de los griegos contra los troyanos fue justa, si los humanos sólo eran un juguete a merced de los dioses, si Aquiles o Héctor podían valer como modelos, ¿tales preguntas del juicio moral han sacudido más fuertemente la recepción de la *Iliada* que las preguntas por la forma poética! No fue tanto la infracción de reglas poéticas, sino sobre todo la ruptura con la moral socialmente dominante lo que enervó apasionadamente los ánimos en el caso de *Tartufo*, la *Nueva Eloisa*, *Las desventuras del joven Werther*, *Madame Bovary* o *Las flores del mal*, y lo que desencadenó escándalos públicos cuando no persecuciones judiciales.

La reivindicación moral de lo estético no ha decaído para nada con la proclamada autonomía de las artes, con la doctrina de *L'Art pour l'Art* ni tan siquiera en los manifiestos de las vanguardias del siglo XX. Quien a viva voz niega esto, parece no saber a lo que renuncia. Si quiere remitirse con ello a la separación kantiana de los ámbitos de validez de lo moral y de lo estético, a éste se le debe recordar que esta separación no fue la última palabra de Kant sobre este tema. Pues él revisó en la *Crítica de la facultad de juzgar* su doctrina del ejemplo de tal modo que permitiría de nuevo tender un puente de lo estético a lo moral. Por lo que atañe a la obra de arte, que hoy se vuelve a alzar contra una aparentemente ilimitada estetización del mundo de la vida, hay que recordar que, junto con la liberación estética de toda vinculación social y religiosa, aquella

también exige de los ciudadanos maduros la formación y comunicación de un juicio sobre el objeto. La perogrullada de que sobre gustos no se puede discutir es desmentida por la obra autónoma. Su recepción muestra que justo allí es donde se puede discutir tanto sobre lo estético como sobre lo moral. La exigencia de que la obra autónoma pueda entenderse por sí misma no excluye, sino que incluye, la posibilidad de abrir la experiencia estética a ver el mundo real de manera diferente y, con ello, comprenderse uno mismo en el otro de una manera nueva. También el arte autónomo «nos muestra lo que conocemos de un modo en que no lo conocíamos»⁶.

De aquí se sigue por tanto –tal es mi tesis– que la moral no prescriptiva, la que es propia de lo estético, se fundamenta en su capacidad de abrir la comprensión, profundizar en ella y problematizarla. Así, la evaluación moral no es en lo estético algo añadido a posteriori. No se concretiza sólo en indicaciones para la acción que, como directa «moral de la historia», supondría una recaída en la monopolización didáctica del arte. La moral implícita de lo estético está ya incluida en el acto mismo de la comprensión, en cuanto éste en su voluntariedad requiere un momento de consentimiento o de acuerdo que concede a la obra de arte, pero que también puede rechazar. De este modo, el juicio estético y el moral no se excluyen, sino que actúan el uno en el otro. Esta es la tesis que, en el contexto recién delimitado, se intentará ilustrar mediante una serie de ejemplos en este segundo capítulo de la historia del problema. Con ello se formulará la pregunta por la ambivalencia y los límites de la comprensión estética. Pues si ésta implica una moral exploratoria que abre la comprensión y que se remite al juicio moral, entonces aquella comprensión podría provocar un prejuicio sobre el juicio moral y generar la impresión de que el juicio estético por sí mismo puede garantizar ya desde buen comienzo el bien moral. Ya nos habíamos encontrado con esta problemática a la vista de aquella máxima que daba pie especialmente a dos críticas: por una parte, a la crítica de la presunta pérdida de responsabilidad de lo estético, por otra, a la de la presunta hermenéutica afirmativa. Nos referimos a aquella dudosa sentencia de «Tout comprendre, c'est tout pardonner». Sobre el desconocido origen de la misma y su historia de recepción se trabajará específicamente en el tercer capítulo.

III

Acusar a lo estético en su fundamento de amoral y de irresponsable nos remite al popular antecedente de la expulsión platónica de los poetas del estado ideal, así como de la hostilidad de los padres de la Iglesia hacia el arte. Emil Staiger ha transformado esta acusación en una *Laudatio temporis acti* en la discusión literaria en Zurich. Para él, la poesía divide de un plumazo su relación con la moral en el antes y el después de la muerte de Goethe. Mientras que desde entonces hay «una creciente legión de poetas por el mundo, cuya profesión vital es cultivar lo vulgar y abominable»⁷, para los poetas de tiempos pretéritos era algo obvio tener una disposición moral que haría perdurar a su obra. Pedir el apoyo de éstos contra el desmoronamiento de la educación en la Modernidad potsgoethiana significaría renovar el precepto moral para los poetas, que podrían hablar no sólo en nombre de sí mismos sino al mismo tiempo en el de la humanidad y tendrían que convenir en «garantizar las leyes, el orden y la estabilidad» (p. 92).

No habríamos necesitado recordar la provocación de Staiger, si no fuera porque llevó al denominador común que ulteriormente también determinaría la crítica conservadora en relación con la Modernidad inmoral, a saber, la confusión de la moral prescriptiva con la reivindicación moral implícita en lo estético. Después de esto se destacó el deber de los poetas en la tradición del Clasicismo; su autoridad debía garantizar estabilidad y orden, el mantenimiento de la verdadera humanidad en un mundo desquiciado. Al respecto, Max Frisch replicó con el irónico argumento de que una prescripción formulada así, no sería peor recibida oficiosamente en la Unión Soviética que en Zurich, –oficiosamente, pues agradaría a los hombres de estado, a los directores de educación y a los ganadores de premios estatales de la Unión Soviética, aunque no a los escritores que con Stalin estuvieron tanto tiempo en prisión–. Sobre todo a aquéllos les gustaría la idea de que «la tarea de la literatura es componer un ideal completo a la sociedad dominante en cada época y de que ésta es la que por lo demás decide en cada momento lo que es moral» (p. 108).

A lo anterior hay que añadir que lo clásico de ningún modo pareció clásico desde el comienzo. Lo estético más bien ha llegado a mantener su forma autoritativa y garante de la estabilidad sólo en la medida en que ha sido integrado canónicamente en una tradición. Lo que critica Staiger a los poetas modernos, a saber, su estética negativa, afecta igualmente a los clásicos de la literatura universal, que sin excepción se han servido de medios «antiestéticos» como lo espantoso, lo vulgar, lo feo, lo frívolo y, por supuesto, lo obsceno, sin por ello ser vistos como inmorales –piénsese en autores como Esquilo o Séneca, Dante o

Boccaccio, Villon o Rabelais, Montaigne o Diderot, que en el canon de Staiger, si lo tomamos literalmente, difícilmente podrían pretender un puesto—. Que garantizar el orden y la estabilidad ha sido siempre el deber moral de la poesía, es la ilusión retrospectiva de lo clásico. Allí donde lo estético escapó de su servidumbre, movilizó su autonomía para oponer a la reivindicación dominante de la moral un acceso comprensivo a ésta. La moral implícita, no prescriptiva, de lo estético apela al sentimiento moral. Convierte en discutibles normas institucionalizadas y principios morales, pone de manifiesto sus contradicciones en la casuística de la vida cotidiana y, con ello, provoca el juicio, el consentimiento o la desaprobación. Así, en lo estético, una moral independiente opone resistencia a la tutela a través de la educación, la justicia y la religión y, al mismo tiempo, afirma el derecho propio del ser humano de regular su existencia natural, social y espiritual de manera terrenal y sin una base trascendente. Sobre esto Christoph Menke ha explicado con razón que «la libertad estética rompe la ilusión y la pretensión de totalidad, la cual, al no quedarle alternativas, se atribuye la actitud ética de la responsabilidad desde sí misma⁸. Menke sólo ha pasado por alto que no se trata de un descubrimiento de nuestra Modernidad, sino que perteneció siempre a la potencialidad de la ficción poética, como ya se pudo mostrar en la tragedia griega –piénsese sólo en Antígona—. Pero en lugar de referirme a ésta, me extenderé sobre la reivindicación moral de lo estético mediante ejemplos menos conocidos.

IV

Un umbral entre la moral institucional y la exploratoria se manifiesta, por ejemplo, en el nacimiento de un género que, con una nueva forma literaria, establece una reivindicación moral propia: la novela. El Decameron, una creación del humanista Boccaccio, no vaciló en ennoblecer los ejemplos, milagros, narraciones y farsas, hasta entonces valorados como muy vulgares, versionando estos modelos mediante la introducción de un marco temporal y espacial concreto y la problematización de su sentido predeterminado. Cada novela corta de Boccaccio se distancia en la misma medida del idealismo de la poesía heroica como de la moral directa de la poesía didáctica. Su acción es la mayoría de las veces casuística: enreda tanto a los afectados como a los lectores en un conflicto de normas que al final parece resolverse mediante un suceso

inesperado. Mas la solución aparece sólo de tal forma que la siguiente narración proponga un nuevo caso y con él cuestione la norma por la que este suceso podía ser valorado. De este modo, la prosaica novela vuelve la mirada a su propia época en términos de su realidad cotidiana, siendo su «sujeto la sociedad, y su objeto, la forma de la terrenalidad que llamamos cultura»⁹. Boccaccio se permite la licencia estética de expresar lo indecoroso –el erotismo frívolo de las viejas farsas–, siempre que encuentra un modo decoroso de decirlo y un motivo para llevar una conversación sobre la naturaleza del hombre de amar su libertad, su derecho a la felicidad terrenal en consonancia y en contraposición con la fortuna. Pues la novela corta de Boccaccio es, como es conocido, un género de conversación, llevada por un grupo que intenta, así, evadirse del miedo a la peste. Se trata de una conversación como «forma de reflexión apasionada sobre la vida terrenal»¹⁰ y, con ello, como forma estética completamente orientada a lo moral, algo que, en realidad, ya no era obvio en este cambio de época.

V

La misma relación entre lo estético y lo moral la encontramos al comienzo de la Modernidad con la creación, llevada a cabo por Montaigne, de la forma literaria del ensayo. Aquí se realiza, tras la invención de la imprenta, la liberación del lector profano de la hasta entonces lectura institucional, en una forma que media constantemente entre la experiencia del texto y la experiencia de uno mismo, entre la gran herencia de la antigüedad y el horizonte subjetivo del propio mundo. El saber canónico de una transmisión sacrosanta pasa a ser, en esta recepción productiva (para no decir: en este grandioso ‘creative misreading’) de la modernidad, de libre disposición. Montaigne no comenta simplemente los modelos de los autores clásicos, sino que, meditando sobre ellos, los relaciona y a menudo los contrapone, de tal modo que la atemporal verdad de las sentencias morales es impugnada así como la distancia histórica entre antigüedad y modernidad, pero también la extrañeza entre las diferentes culturas, se hace patente. A partir de lo contradictorio de las actitudes de los otros, Montaigne empieza su conocimiento de sí: una nueva comprensión de la esencia media, no fijable, de la individualidad propia y ajena. Así, el ensayo se convirtió, gracias a su forma literaria, que permite captar el movimiento de los pensamientos en la escritura, en el medio de una interminable autoexperimentación, inaudita hasta

entonces en su abundancia y autenticidad. De este modo, la reflexión moral condujo a una nueva mirada sobre la «humaine condition», que en Francia inauguró la tradición moderna de la prosa moral, y de la cual posteriormente surgió –siguiendo a Gerhard Hess, Odo Marquard y Hans Blumenberg– la antropología como la más reciente disciplina filosófica¹¹.

El fenómeno literario de la prosa moral es una de las bazas más poderosas de mi tesis. Quien cuestiona que lo estético está genuinamente hermanado con lo moral, debe haber olvidado que fue sobre todo en la comprensión abierta con las formas literarias de la prosa moral –el aforismo, las figuras retóricas, el retrato de personajes, la anécdota–, donde se realizó el proceso de autodescubrimiento y autoliberación del ser humano de los vínculos del saber y de la creencia que le había impuesto el sistema de conocimientos de la filosofía y de la teología. La prosa moral nos muestra el camino a través del cual el ser humano ha llegado, al comienzo de la Modernidad, a descubrir su experiencia intramundana como «terra incognita» entre naturaleza y espíritu, entre razón y revelación y, con ello, a ocupar un vacío en el sistema clásico de la física, la metafísica y la ética. Queda claro que los moralistas del Clasicismo francés no se dirigen precisamente a la autoafirmación de la autonomía humana, sino que, como «maestros del examen de conciencia», iluminan la naturaleza conflictiva del comportamiento humano con el gesto típicamente moralista del desvelamiento; y, a partir de esto, alcanzan –en palabras de Nietzsche– «lo oscuro de la naturaleza humana»¹². El clasicismo alemán no conoce, curiosamente, nada parecido, lo que puede haber conllevado, en el reciente debate alemán, un olvido de la tradición moralista, aunque ésta haya revivido en la obra de Nietzsche, después en la obra *Minima Moralia* de Adorno y, finalmente, en los escritos de Roland Barthes.

VI

A pesar de todo, la estética idealista del arte autónomo tampoco dejó de lado toda reivindicación moral. La literatura del Clasicismo alemán no fue desde el comienzo una huida al reino autónomo de lo bello, sino que destacó, en tanto que negación concreta de un orden existente, el imperio del Antiguo Régimen. Antes de caer en el siglo XIX bajo la sospecha de cultura afirmativa

despolitizada, se entendió claramente como «revolución estética» con el objetivo utópico de motivar, mediante la educación estética, el estado de los libres e iguales¹³. Refrescar la memoria sobre esto se muestra hoy necesario, debido a que el último debate todavía carga ostensiblemente con el malentendido de un arte meramente estético relevado de toda praxis. El comienzo de lo que también Goethe, en un repaso a sus inicios, llamó la «revolución literaria alemana»¹⁴ no se puede explicar mejor que mediante su *Werther* (1774) y la obra *Die Schaubühne als moralische Anstalt* (1784) de Schiller. Para empezar con el manifiesto de Schiller, se formula allí la reivindicación más orgullosa que podía alzar, en nombre de la moral, la opinión pública burguesa contra la autoridad dominante del estado y la religión. «La jurisdicción del teatro empieza donde termina el dominio de las leyes mundanas». La literatura como instancia de la moral burguesa ilustrada ha tenido de ahora en adelante que completar la historia de la educación de la humanidad, en una época en la que «la religión ya no es nada para la mayoría de los hombres», en la que «sus representaciones del cielo y del infierno han sido destruidas» y en la que en las leyes políticas sólo «se amortiguan los efectos que descomponen la cohesión social»¹⁵.

En relación con la reclamada recientemente exigencia de justicia poética, también se avivó, en vista de sus abrumadoras consecuencias, la discusión sobre el *Werther* de Goethe¹⁶. Con esta obra estaba en juego al mismo tiempo una norma estética y una norma social: la fascinación por la moda *Werther* y el tabú del suicidio penado tanto teológicamente como jurídicamente. A lo primero se refiere la crítica de Lessing de que consideraba necesario «un corto y frío epílogo», pues si no «el lector podía tomar la belleza poética por la moral y creer que ha sido bueno aquél con quien nuestra empatía se ha identificado tan intensamente». Este malentendido no provendría sólo de la recepción ingenua de los lectores no ilustrados. Más bien presupondría una norma estética secular a la que Goethe renunció: la expectativa de una estética platonizante de que la verdad moral procede de la belleza poética. Según esto la emotiva representación de Las desventuras del joven *Werther* pareció justificar su «enfermedad mortal» como algo natural y permitió la «admiración y el amor» por su carácter. Con todo, la literatura de la Ilustración francesa se adelantó a Goethe en la suspensión de esta expectativa. Ésta ya había puesto en duda la clásica unificación entre plenitud estética y moral –como en el *Sobrino de Rameau* de Diderot–. También había tematizado a menudo la fascinación por el mal y había convertido a los criminales, que la tragedia clásica sólo admitía como antihéroes, en sujetos literarios y en personajes interesantes por su propio destino. La novedad todavía incomprendida en el *Werther* de Goethe descansaba en que el lector ilustrado

debía decidir como instancia del juicio estético al mismo tiempo que lo hacía sobre el problema moral del caso narrado, sobre lo correcto o incorrecto de las desventuras del individuo burgués, sin que pudiera confiar en la evidencia de una verdad moral en lo bello.

El joven Goethe se adelantó a sus críticos, quienes, cuando en el Werther no echaron en falta un aviso moral explícito, sí al menos una patente realización de la justicia poética. Así, Bodmer manifestó a Goethe: «un creador lírico debería imponer justicia en su mundo, esto es, en su historia, puesto que, a diferencia del verdadero creador, no lo puede hacer en el mundo venidero». Aquí Bodmer ignora que Goethe llevó a cabo el último paso hacia la autonomía estética cuando, en su librito, rehusó compensar, en la ficción poética de su librito, la necesidad de justicia en este mundo con culpas y penas. Más bien quiso satisfacer esta necesidad permitiendo al lector la comprensión de las desventuras de Werther y dejar a su criterio la valoración sobre el problema moral del suicidio. La moral implícita de lo estético empieza aquí con el hacer algo concebible, en virtud de la ficción poética, que permita –como observa Werther sobre Albert– que «nos podamos imaginar de otro modo cómo el ser humano puede estar en situación de decidir quitarse de encima el peso, otras veces placentero, de la vida. Pues sólo en esta medida simpatizamos con una cosa y nos permitimos el lujo de hablar de ella»¹⁷. Concebible ya como «enfermedad mortal», Goethe anticipa el cambio, que se realizaría poco después, de actitud frente al suicidio, el cual en su época era todavía castigado drásticamente, tal como se puede leer en el diccionario universal de Zedler de 1743: En la medida en que no se «pueda imputar melancolía, delirio, locura» a los suicidas «se los debe enterrar bajo la horca, como perros».

VII

Como fundador de la Modernidad estética y testigo principal de la «revuelta de lo bello contra el bien burgués»¹⁸, siempre se invoca con razón a Baudelaire, aunque a menudo erróneamente se le incluya también en la popular doctrina de l'art pour l'art. Con esto último se ignora que el concepto de Baudelaire de una poesía sobrenatural de la Modernidad procede de un rechazo del Romanticismo, en una manifiesta oposición a la tesis de Rousseau de que el hombre es bueno

por naturaleza y la naturaleza misma –como querría una estética platonizante–, el último origen de lo bueno y lo bello. Para Baudelaire, quien para ello se basó fatalmente en De Maistre, el precursor de la reacción católica, la naturaleza entera cayó ya en pecado con Adán y Eva. Lo natural es en sí, por tanto, corrupto y malvado. Consecuentemente, sólo se le puede vencer mediante lo artificial, lo que vale no sólo para la actividad estética, sino también para el comportamiento moral («la vertu (. . .) est artificielle, surnaturelle»).

Desde esta premisa se explica porqué Baudelaire, por una parte, en las *Notes nouvelles sur Edgar Poe* de 1857, denunció lo útil, lo instructivo y lo moral como herejías del arte comprometido con lo bello y, por otra parte, en su artículo sobre Charles Dupont* pudo condenar mordazmente la «puérile utopie de l'école de l'art pour l'art». El repliegue de la poesía sobre sí misma sólo está justificada, para el creador de *Las flores del mal*, cuando le permite articular tanto más decisivamente su oposición al aparente derecho de lo existente. El ejemplo de la canción de Charles Dupont muestra que la poesía más ingenua todavía se puede anteponer a la «utopía estéril» del autosuficiente *l'art pour l'art*, pues aquella, en la negación del mundo injusto, despierta la esperanza de una reconciliación universal: «Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot, elle se fait révolte; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée du luxe et de l'élégance; non seulement elle conteste, mais elle répare. Partout elle se fait négation de l'Iniquité»**.

La estética moderna de la negatividad de Adorno implica que el arte autónomo entre en contradicción con la dominación social sólo a través de su forma. Esto lo hemos anticipado aquí claramente para que de ningún modo se puedan entender *Las flores del mal* como poesía autorreferencial sin una reivindicación moral y crítica a su tiempo, y mucho menos como una «retórica del mal y de lo bello». Así lo ha hecho recientemente Karl Heinz Bohrer, quien quería apropiarse de *Las flores del mal* para su tesis de que «la imaginación del mal ha sido la piedra de toque de una poetología de la Modernidad» y que, previamente, la *École du Mal* francesa había sido el proyecto de anular la marginación del mal por parte de la estética idealista en los seguidores de Hegel¹⁹. A esta idea se puede oponer que ya Theophile Gautier –líder de *l'art pour l'art* y uno de los críticos más significados de la época– rebatió el presunto inmoralismo de *Las flores del mal* con el argumento que precisamente Baudelaire odiaba el mal en tanto que «ridicule, bourgeois et surtout malpropre» y que descubrió el

materialismo de la democracia burguesa en su manifestación contemporánea. Si la lírica de Baudelaire pudo hacer parada en lo odioso, lo repugnante y lo enfermizo, supo también elevarse de nuevo a ‘las más azules regiones de lo espiritual’²⁰, de tal modo que el título del capítulo *Spleen et Idéal* podía servir perfectamente para todo el libro.

De este modo Gautier recurrió a un argumento que Baudelaire mismo propuso cuando *Las flores del mal* fueron juzgadas. El libro será incomprendido en su «terrible moralité», siempre que uno no lo juzgue en su totalidad: «À un blasphème j’opposerai des élancements vers le ciel; à une obscénité, des fleurs platoniques. . . Livre destiné à représenter l’agitation de l’esprit dans le mal». El poema aislado (como el de *Au Lecteur* y otros que cita Bohrer) podrá y, por tanto, deberá herir siempre fuertemente la sensibilidad del lector; su provocadora amoralidad se recompensa consecuentemente en la concepción del ciclo, en el cual –como en la *Divina comedia* de Dante, a la que se puede equiparar *Las flores del mal*– al infierno de la Modernidad le siguen su purgatorio y sus visiones de un más allá terrenal. Por consiguiente, de ningún modo el mal es para Baudelaire una mera categoría estética, como quiere Bohrer, y menos aún se puede entender en sí mismo como una obra de arte (con cuya afirmación uno se pregunta si está oyendo la voz de un padre de la Iglesia o de Nietzsche). En *Las flores del mal* no se trata de una estética del mal negadora del sentido, sino de «la conscience dans le mal» y, por tanto, de hacer comprensible (parafraseando la formulación de Werther) cómo uno está en situación de experimentar el mal en su fascinación. Sólo así este texto, como medio de la pura poesía, podía traer a la luz la «maladie de l’époque moderne» de tal modo que superara al realismo mimético de la novela tanto como a la crítica directa contra la rigidez moral por parte de la sátira y de la caricatura.

VIII

La tesis de que lo estético puede solicitar, ya en el acto de la comprensión, un juicio moral, se basa en la doctrina kantiana de lo ejemplar. Como mostró Günther Buck, Kant revisó en la *Crítica del Juicio* el rigorismo de su ética, la cual había rechazado todo momento heterogéneo y, por tanto también, lo bello o el ejemplo de una acción, al retomar el problema de lo ejemplar y trasladarlo a la

estética²¹. El juicio estético tiene la propiedad de que no se puede deducir lógicamente de un principio dado, sino que sólo se puede obtener, remitiéndose a una norma todavía indeterminada, de un ejemplo, de la comprensión de un singular. Entender algo como ejemplar excluye el simple «mecanismo de la imitación». En cambio, requiere «‘seguimiento’ libre y razonable sobre un ejemplo, que al mismo tiempo actúe como modelo que ‘despierte en otro sujeto sus propias posibilidades»²². Como prototipo de un juicio desinteresado y no forzado por necesidad alguna (Cr. J. § 5) y al mismo tiempo como prototipo de un consenso abierto, en la medida en que «su confirmación no se espera mediante conceptos, sino mediante la adhesión de otros» (Cr. J. § 8), el juicio de gusto, necesariamente pluralista (Cr. J. § 29), constituye la sociabilidad. Así, la capacidad de juzgar reflexivamente permite tender en lo ejemplar un puente entre la razón teórica y la práctica, desde lo estético a lo moral. Si de lo que se trata hoy es de encontrar en la experiencia estética el impulso o el correctivo de una ética moderna sobre las maneras de vivir, esto se puede encontrar –según mi opinión– a lo sumo en la propuesta de lo ejemplar.

La doctrina kantiana de lo ejemplar permite, por otra parte, determinar las formas de la experiencia estética en las que su libertad inherente se malogra o se universaliza. No toda experiencia estética alcanza el punto culminante de un juicio estético que consiga la aprobación de otros y se plantee la cuestión sobre la problemática moral involucrada. La comprensión placentera puede perseverar en la admiración del objeto estético. Puede consumirse en la identificación ingenua con el ‘héroe’ (como en el caso de la moda Werther). Y puede encontrar una satisfacción exclusivamente en el puro placer del juego estético de los sentidos, sin hacer caso alguno del sentido, la moralidad y la referencia al mundo de una obra (como en el caso del así llamado esteticismo). Günther Buck ha definido esta actitud como la «epoché estética de la aplicación»²³. Significa la exclusión del interés moral en el distanciamiento estético del espectador, que no toma otro interés por el objeto en sí mismo ni por las acciones y su moralidad que el de disfrutar estéticamente de lo que contempla o de lo que oye. De todos modos, la praxis estética no se agota en esta actitud. Si aquí –como observa acertadamente Martin Seel– se ponen en juego hasta el final «un espectro de actitudes de participación y de distanciamiento sobre la realidad de la vida cotidiana», no es solamente «por amor al juego que se ha abierto con ello»²⁴. En la suspensión estética o, dicho de otro modo, en el «campo de juego de la «libertad consumada en la contemplación»²⁵, se abre al mismo tiempo la posibilidad de comprender «lo que nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos»²⁶, y así mostrar para qué puede ser

ejemplar una obra de arte. Una comprensión tal es estética e igualmente *cum grano salis* moral, incluso si no se puede fundamentar una ‘ética normativa de lo estético’. La máxima: «tout comprendre, c’est tout pardonner» implica esta potencialidad de la comprensión ejemplar, pero indica también el riesgo de sucumbir a la seducción de lo estético y de echar a perder la reivindicación de un juicio moral crítico. Para concluir mis consideraciones sobre la relación entre estética y moral, todavía me gustaría tratar como, en contrapartida, la moral exploratoria puede convertirse en comprensión estética ejemplar y, al mismo tiempo, crítica. Desarrollaré este punto en torno a un problema que actualmente está siendo muy discutido: el problema del derecho y la moral, de la fuerza legal y la justicia.

IX

Lichtenberg ha sabido ver inmejorablemente que, en el medio de la ficción literaria, el criterio moral siempre se ha hecho valer y, con ello, precisamente se ha descubierto lo injusto en la justicia²⁷ : «Pues, aunque la apreciación del carácter pueda parecer sencilla en la vida común bajo leyes escritas y frente al juez humano, sin embargo, allí donde se debe decidir ya no sobre un único hecho, sino sobre el carácter en su totalidad, se vuelve muy difícil y quizás imposible definir cómo es un ser malvado; y un atrevimiento que roza la locura decir de aquel cualquiera que es realmente tan malo como se cuenta en este o aquel lugar»²⁸. Esto se puede concretar en un caso especial, aquel del escándalo público que condujo a una persecución judicial, desencadenado por Madame Bovary en 1857. La novela de Flaubert demuestra de la manera más contundente la reivindicación moral de lo estético, en la cual apenas se ha introducido el actual debate sobre la relación entre derecho y moral. Pues aquí la acusación de violación de las buenas costumbres, de un presunto enaltecimiento del adulterio y de una ofensa del sentimiento religioso desembocó en una aporía moral. Si el fiscal hubiera requerido comprobarlo, no se hubiera encontrado en esta novela siquiera a una persona que hubiera podido condenar la conducta de Emma.

Se trata aquí de una aporía del tipo de las que tiene en cuenta Jacques Derrida cuando quiere demostrar de nuevo que la deconstrucción posibilita por primera vez un discurso directo sobre la justicia, en la medida en que descubre la

contradicción entre el derecho basado sólo en la fuerza y la justicia irrealizable de facto²⁹. A esto se le puede objetar que la literatura, no ya desde Flaubert, sino desde siempre, ha mantenido este discurso y, por tanto, ha hecho de la justicia, de la que uno no puede hablar directamente sin equivocarse –como Derrida opina (p. 21)–, algo susceptible de experiencia en el medio de la ficción. Si es correcto que la justicia no puede esperar (p. 53), y menos aún hasta un mesiánico horizonte final (p. 56), esto no sólo ha intranquilizado desde siempre a la literatura, sino que la ha conducido a reclamar la justicia para este mundo y a hacerla presente en ese más allá terrenal de la poesía. Y esto no sólo mediante la forma utópica de la justicia poética, sino también mediante su particular capacidad de hacer comprensible el comportamiento y el destino de otro sujeto y, de este modo, hacer justicia a su foránea voluntad. En esta medida, el desenlace de Madame Bovary está justificado en un doble sentido: por una parte, porque el seductor Rodolphe, aunque no sea castigado, es juzgado implícitamente en la vacuidad de su carácter, por otra parte, porque Charles se distingue mediante un acto de indulgente comprensión que hace justicia al destino de Emma. Mas esta justicia no lo es en virtud de un principio imperativo universal de justicia formal, sino en el sentido concreto de una solidaridad voluntaria que se escapa a cualquier tipo de comportamiento que se atenga a normas legales.

X

Con esto último, sale a la luz lo que parece afirmar Jürgen Habermas al defender la tesis de que «la justicia, concebida deontológicamente (. . .), requiere solidaridad como a su otro»³⁰. En virtud de esto, el uso moral de la razón práctica empieza allí donde termina su uso ético: en la frontera entre lo bueno y lo justo, a saber, allí donde el sujeto topa con la realidad de la voluntad ajena y, por tanto, en la evaluación del rol en el que el otro se encuentra (p. 116). El paso a una teoría del discurso de la moral trae consigo, sin embargo, en su principio intersubjetivo, la dificultad de fundamentar hermenéuticamente la educación de la solidaridad. Para la adopción de la perspectiva del otro no es suficiente «la condición de un sentimiento de empatía en una situación», y menos aún entonces de una identificación inmediata (pp. 58, 73), pues tales condiciones recaerían de nuevo en una, para Habermas inadmisible, hermenéutica afirmativa. En lugar de esto la hermenéutica literaria aporta modelos de apropiación comprensiva de las

perspectivas recíprocas, que precisamente abren ya, en la dialéctica de lo propio y de lo extraño que está en juego, el espacio de juego para la evaluación moral. La comprensión, antes de que «se esté en situación de poder esperar el sentimiento solidario de uno sobre cualquier otra persona» (p. 73), ¿no tendría que hacer justicia primero al individuo en su alteridad? ¿No se puede vulnerar, en nombre de un concepto universal de justicia, el «derecho» del otro a seguir siendo un extraño (p. 116)?

Aquí parece indicado hacer recordar a la teoría discursiva de la moral la tradición moralista de la literatura. Por una parte, porque el juicio estético puede ofrecer el modelo de una decisión que no se puede desprender simplemente de una regla dada y que depende de la espontánea adhesión de los otros, con lo cual anticipa un diálogo ideal muy controvertido³¹. Por otra, porque la moral de la estética, no la normativa, sino la exploratoria, se emplea desde su origen en transcender tanto la perspectiva egocéntrica del sujeto aislado como el limitado horizonte de un mundo concreto de la vida. Si nuestra experiencia política hace dudar sobre el hecho de que las argumentaciones «tienen efecto per se sobrepasando los mundos de la vida particulares» –como afirma Habermas (p. 71)–, entonces se podría tratar de recurrir a la experiencia estética. Ella puede despertar lo moral con la fuerza de lo ejemplar per se y remitirse a un juicio que pueda formar la solidaridad en la comprensión del otro³².

Notas al pie

¹ Christoph Menke, «Unbequeme Kunst der Freiheit», en Frankfurter Rundschau, 5, Mayo, 1992, Núm. 104, p. 16.

² Con el título Ethik und Ästhetik. Con aportaciones de Rüdiger Bubner, Christoph Menke, Wilhelm Schmid, Joseph Früchtel, Andreas Kuhlmann, Birgit Recki, Martin Seel, en la serie semanal a partir del 21 de abril de 1992. Más allá, Die Aktualität des Ästhetischen, Hannover, septiembre de 1992, según la recensión de Ulrich Greimer en Die Zeit, 11 de septiembre de 1992, núm. 38, y Tunnel über der Spree, Berlín, abril de 1993, según la recensión de Thomas Rietzschel, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28 de abril de 1993, núm. 98, p. 93.

³ Para ello, véase el artículo «Moral» del Historisches Wörterbuch der Philosophie, editado por J. Ritter, Basilea/Stuttgart, 1984, vol. 6.

⁴ Fr. Th. Vischer, Auch Einer, Stuttgart/Berlín, 1919, pp. 21-23.

⁵ Véase para ello mi historia de la recepción del Rey Lear en el capítulo 7 de este volumen.

⁶ Rüdiger Bubner, Ethik und Ästhetik, en la serie semanal del Frankfurter Rundschau desde el 21 de abril de 1992.

⁷ Citado según la transcripción del debate en Sprache in technischen Zeitalter, 22, 1967.

⁸ Véase ibid., nota 2, Frankfurter Rundschau, mayo de 1992, p. 16.

⁹ Según Erich Auerbach, cuyo escrito de juventud Die Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich, Heidelberg, 1921, p. 1, todavía considero insuperado.

¹⁰ Ibid., p. 3, p. 20. Haciendo justicia a la moral amorosa, «que cada ser, según su disposición corporal y espiritual pueda amar y rechazar a quien quiera, y que sus

relaciones legales sean secundarias a esta libertad».

¹¹ Sobre G. Hess, véase mi reseña en Konstanzer Universitätsreden, n. 151, Constanza, 1985, p. 7-19. O. Marquard, «Zur Geschichte des philosophischen Begriffs ‘Anthropologie’», en Collegium Philosophicum, ed. Böckenförde et al., Basilea / Stuttgart, 1965, p. 227. H. Blumenberg, Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart, 1981, p. 109 [Trad. cast. Las realidades en que vivimos, Paidós/UAB, Barcelona, 1999. N.T.].

¹² Menschliches, Allzumenschliches, I 36. [Humano, demasiado humano, Madrid, Akal, 1996. Vol. I.]

¹³ Véase del mismo autor, Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Suhrkamp, Frankfurt, 1991. [Trad. cast. Las transformaciones de lo moderno, Visor, Madrid, 1995]. Más allá, «Das kritische Potential ästhetischer Bildung», en Die Zukunft der Aufklärung, ed. J. Rüsen et al., Frankfurt, 1988, p. 221 ss.

¹⁴ En Poesía y verdad, SW (Artemis), vol. 10, p. 536. [Trad. cast., Poesía y verdad: de mi vida, Alba Editorial, Barcelona, 1999. Tr. Rosa Sala. N.T.]

¹⁵ Gesammelte Werke, Berlín, 1955, Vol. 8, p. 98 ss.

¹⁶ Más en detalle y documentadamente, véase Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, p. 320 y Capítulo II E). [No hay trad. cast. de esta parte. N.T.]

¹⁷ SW (Artemis), vol. 4, p. 427.

¹⁸ Th. W. Adorno, Minima Moralia, nº 107, con más detalle y documentadamente, véase «Thesen zur Position Baudelaires in der ästhetischen Moderne», en Zum Problem der Geschichtlichkeit ästhetischer Normen, ed. H. Stiller, Berlín, 1986, 31-38; también en Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, p. 848 [sin trad. cast. de esta parte. N.T.], y Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, p. 174. [Ib. trad. cast. Las transformaciones de lo moderno, Visor, Madrid, 1995. N.T.]

* [Jauss confunde el nombre de Dupont. Se refiere a Pierre Dupont, cuyo libro de canciones comentó muy elogiosamente Baudelaire en más de una ocasión. N.T.]

****** [«Alegre o lamentable, ella lleva siempre consigo el divino carácter utópico. Contradice sin cesar el hecho, con el coste de dejar de ser. Se rebela en la celda; en la ventana del hospital, se consume en la esperanza de curar; en la buhardilla sucia y destrozada, se engalana como una hada del lujo y de elegancia; no sólo replica, sino que también repara. Allá dónde va, hace negación de la Iniquidad». N.T.]

¹⁹ «Das Böse – eine ästhetische Kategorie?», en Merkur 39 (1985), pp. 459-473; seguido de «Die permanente Theodizee. Über das verfehlte Böse im deutschen Bewusstsein», en Merkur 41 (1987), pp. 267-286.

²⁰ Véase nota anterior Merkur 39, p. 472.

²¹ G. Buck, «Kant Lehre com Exempel», en Archiv für Begriffsgeschichte 11 (1967), p. 180 ss.; también en Hermeneutik und Bildung, Munich 1981, cap. 9.

²² G. Buck, ib. 1981, p. 208. [A partir de aquí, Cr. J. como acrónimo de Crítica del Juicio. Se cita según la división original en párrafos. N.T.].

²³ G. Buck, ibid. nota 21, 1967, p. 172.

²⁴ Martin Seel, ibid. nota 2, 1992.

²⁵ Ibid.; entretanto M. Seel mismo, en la versión presentada de su artículo citado (todavía inédito), ha defendido, contra las tendencias ultramodernas, la opinión de que «una praxis estética diferenciada (. . .) incluye una disposición moral, aunque sea muy ambivalente» –una disposición que corresponde absolutamente a mi diferenciación entre moral normativa y exploratoria.

²⁶ Oscar Wilde, J. L. Borges, Gesammelte Werke, 5/II, p. 211. [Citado según el original de Borges en Obras Completas, Emecé, Barcelona, 1989. N.T.]

²⁷ Véase, B. Rüthers, Das Ungerechte an der Gerechtigkeit, Zurich, 1993.

²⁸ En Über Physiognomik, citado por Deutscher Geist, Frankfurt, 1969, p. 156.

²⁹ En Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität, Frankfurt, 1991.

³⁰ Erläuterungen zur Diskursethik, 1991, pp. 70-73. [Trad. cast. Aclaraciones a la ética del discurso, Trota, Madrid, 2000. N.T.]

³¹ Para esto, véase «Anmerkungen zum idealen Gespräch», en *Poetik und Hermeneutik XI*, pp. 467-472.

³² Llama la atención que Habermas, en su intento de volver a aproximar el derecho y la moral, no utilice mejor el espacio de juego entre la legislación y la concreción legal. Que un caso particular se escape de la sumisión a las normas del derecho y pueda obligar a su significado a concretarse o interpretarse nuevamente más allá de su intención original, de tal modo que el juicio pueda volverse un acto de creación de derechos, abre en la aplicación del derecho un espacio de juego para la evaluación moral, el cual se puede comparar en el juicio estético a la relación entre obra individual y norma estética. A esto corresponde la concreción como concepto clave de la hermenéutica literaria (véase para esto, *Die Rezeptionstheorie*, Constanza, 1987, p. 13). La teoría jurídica de la concreción progresiva de las normas legales queda sin mencionar también en Derrida, quien, por esta razón, con su descripción de la aporía entre la ley y el caso (p. 46 ss.), cree descubrir el agua caliente.

3

Tout comprendre, c'est tout pardonner

Las siguientes consideraciones retomarán la pregunta por esta expresión, cuyo origen no ha sido explicado todavía, y seguirán la pista de su recepción en tanto que máxima. Para ello, merece la pena echar una ojeada a la historia francesa de la palabra ‘comprender’, complementaria a la historia alemana ya expuesta (capítulo I).

I

El francés dispone, para el verstehen alemán, de dos verbos: comprendre y entendre, cuya diferencia de significado, ante todo, hay que aclarar aquí. Por lo general, esta diferencia se puede caracterizar semánticamente mediante un sentido activo y uno pasivo. Los significados de partida son: comprendre, del latín ‘comprehendere’, significa tanto ‘contener’ como ‘concebir’, como no se podría ilustrar mejor con la cita de Pascal de «Roseau pensant. . . par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends» (Robert, N.º 1)¹. Entendre, del latín ‘intendere’ significa tanto sentir (oír) como ‘percibir’ o ‘notar’ (dirigir la atención a algo), pero también ‘tener la intención de’. El sentido pasivo y el activo de ‘verstehen’ se muestran claramente en la cita de Racine: «Que dirai-je, Madame, et comment dois-je entendre / Cet ordre, ce discours que je ne puis comprendre?» (N.º 14). Comprendre proviene siempre de un acto voluntario de querer captar algo o a alguien, mientras que entendre implica un sentido que se recibe y con el que se confía, como se desprende de los versos de Ronsard «Que sert, dit Salomon, toutes choses entendre, / Rechercher la nature et la vouloir comprendre, / Vouloir parler de tout, et toutes choses voir» (N.º 9).

Que la palabra alemana no hace la misma diferenciación entre el entender pasivo y el comprender activo, como lo hacen claramente los términos franceses *entendre* y *comprendre*, debió conducir a un malentendido, en la crítica francesa, sobre la hermenéutica alemana². Así, Lacan, en *La direction de la cure et les principes de son pouvoir*, le imputa falsamente a Jaspers una concepción autoritaria del comprender, cuando aquél afirma que «J’entends ici *compréhension* au sens néfaste où il a pris sa cote de Jaspers. ‘Vous comprenez:-’, exorde par où croit en imposer à qui ne comprend rien, celui qui n’a rien à lui donner à comprendre»³. El giro alemán «¡Comprenda usted!» puede responder por el «discours de conviction», destinado a la contención del paciente, y con ello atentar contra el postulado de Lacan de que el analista, en el diálogo, no puede poner en juego conocimiento previo alguno. ¿Como si la expresión francesa ‘Entendez-vous?’ no fuera utilizada igualmente para enfatizar un consejo o una amenaza!

Una consideración semántica de la historia francesa de la palabra muestra que *comprendre* y *entendre* a menudo se utilizan promiscuamente. Si una tan sutil diferenciación lingüística entre la comprensión activa y la pasiva se encuentra en raras ocasiones es porque la comprensión activa y la pasiva no se pueden separar hermenéuticamente en todos los casos: en el movimiento de aquí para allá de la comprensión dialógica se implican mutuamente las posiciones de un recibir escuchando y de una predisposición intencional propias de la conversación. Su intercambio constante caracteriza una situación simétrica de la comunicación; ésta se vuelve asimétrica si un interlocutor persiste unilateralmente en el rol activo. Sin embargo, el rol activo también se puede camuflar al hacer entrever al otro un significado mediante una insinuación; para ello, el ‘dar a entender algo’ se corresponde con *laisser entendre* o *donner à entendre*.

Análogamente al alemán, encontramos en francés en primer lugar la oposición entre ‘entender algo’ y ‘entenderse mutuamente’. Entender una cosa se puede expresar tanto con *comprendre* como con *entendre* (*comprendre une matière*, *entendre une plaisanterie*); sin embargo, se descubre una diferencia de grado en ‘entender de una cosa’*, cuando Robert comenta que «j’entends l’allemand, je le sais, j’y suis habile; je comprends l’allemand dirait moins» (N.º 21). Uno puede traducir ‘¡se entiende!’* tanto por *cela se comprend de soi* como por *cela s’entend*. Sin embargo, para «comprendre un peu, en partie» no funciona un ‘j’entends un peu’, como tampoco al bien entendu (¡bien entendido!) no le sigue ningún ‘bien compris’. Para *entendre*, claramente parece valer que uno capte el sentido de una cosa tanto sintética como espontánea y completamente, mientras

que comprendre requiere una comprensión que procede paso a paso y analíticamente. A este respecto se encuentra en Molière que «cette lenteur à comprendre. . . est la marque d'un bon jugement» (N.º 6) o en Gide que «ce n'est pas du tout qu'elle soit incapable de comprendre; mais elle veut trop vite avoir compris» (N.º 12). El escepticismo lingüístico de Valéry sospecha de toda comprensión espontánea: «Qui se hâte a compris; il ne faut point s'appesantir: on trouverait que les plus clairs discours sont tissus de termes obscures» (N.º 11). Tan pronto como la reflexión profundiza en la presunta comprensión, el sentido de las palabras, incluso de un discurso claro, se vuelve oscuro. La ilusoria evidencia de la comprensión se debe romper mediante un aplazamiento dubitativo. Entenderse a sí mismo (para el cual sólo es habitual s'entendre soi-même) no es inmune al autoengaño, que puede durar mucho tiempo: «J'ai mis a comprendre que mon âpreté était un mensonge, autant de temps qu'à devenir vieille» (Colette, N.º 23).

El recíproco 'entenderse uno a otro' puede trasladarse tanto con se comprendre l'un l'autre como con s'entendre: «A force de silence nous sommes à peu pres parvenus a nous entendre» (Gide, N.º 83). Ahí retorna la enfática equiparación entre amor y comprensión que Goethe había hallado originariamente, como también Verlaine, para quien «Je ne dédaigne pas les autres. Bien loin de les dédaigner, je souhaiterais mieux les comprendre, car comprendre c'est déjà aimer» (N.º 34). El momento del consentimiento aparece en el sentido de ponerse de acuerdo, como en s'entendre avec: «vous croyez bien que je ne veux point m'entendre avec vos ennemis» (Sévigné, N.º 79), pero también en el sentido de convenir en algo: «Il n'en voulut jamais entendre parler» (Bossuet, N.º 44), o también «O toi qui sais aimer, réponds, amant d'Elvire / Comprends tu que l'on parte et qu'on se dise adieu» (Musset, N.º 15). Después de todo esto, la máxima «tout comprendre, c'est tout pardonner», presupone el sentido activo del mutuo entenderse.

II

Siendo esta máxima tan habitual, hasta ahora no había sido aclarado por quien fue acuñada en su forma lapidaria y cómo se convirtió en un dicho popular. Büchmann cita el Jenny Treibel de Fontane (1892), quien la atribuye a Mme. de

Staël y al mismo tiempo la define como la quintaesencia de su vida: «Y casi se podía decir: ‘les défauts de ses vertus’ y ‘comprendre, c’est pardonner’ –ésta son precisamente las palabras por las ella vivió»⁴. Sin embargo, el fragmento correspondiente en *Corinne ou l’Italie* (1809) no tiene todavía el sentido literal en su fructífera forma simétrica, sino que le da la vuelta de la siguiente manera: «car tout comprendre rend très indulgent, et sentir profondément inspire une grand bonté» (XVIII, v). Büchmann se remite a posibles precedentes latinos, como «Aequum est vos cognoscere et ignoscere». Así termina el prólogo en el *Eunuco* de Terencio, dedicado a que el público pudiera conocer antes que nada la obra y así poder juzgar con conocimiento sobre la acusación de plagio. El juego de palabras presupuesto cognoscere / ignoscere se origina en el lenguaje jurídico. En él, la así llamada máxima inquisitorial exige que primero se deban investigar las circunstancias antes de que se pueda dictaminar sobre un caso (ignoscere significa también indultar). Ocurre, por ejemplo, en *Pro Rascio Amerino* de Cicerón «tametsi non modo ignoscendi ratio, verum etiam cognoscendi consuetudo iam de civitate sublata est» (§ 3)*. ¿Puede que nuestra sentencia se remita todavía a la relación jurídica entre conocer y juzgar? En realidad, ahí todavía no se plantea el problema hermenéutico de la comprensión intersubjetiva.

Por otra parte, en la tradición teológica se encuentra un precepto que señala a uno de los supuestos de nuestra máxima. En Bernardo de Claraval, se dice lo siguiente: «Res in tantum intellegitur, in quantum amatur»⁵. Amar algo o a alguien puede iniciar el comprender y profundizar en él: «con cada grado de profundidad en la comprensión tiene que crecer el sentimiento de afecto, que proviene de la familiaridad y que se designa comúnmente como ‘amor por las cosas’». Esta explicación proviene de un científico, Hubert Marka, quien, libre de toda sospecha por parte de los místicos, se dirigió, con la divisa de que «quien ama, investiga», contra el prejuicio de que la investigación científica de la naturaleza y el amor a ésta se excluyen mutuamente⁶. Este amor por las cosas tiene su modelo implícito en el amor comprensivo por una persona. Con esto, se presupone el paso que va del mutuo entenderse al mutuo perdonarse. Sin embargo, esta relación puede volverse recíproca cuando el acto de perdonar procede de un reconocimiento moral del otro sin necesidad de una instancia mediadora. De esto se puede esperar que nuestra máxima sólo pudiera adquirir validez cuando asumió la posición de la gracia divina, la cual sobrepasa todo humano comprender y perdonar.

III

En relación a lo anterior, todavía se puede pensar en otro origen de la máxima, a saber, el de la historia de la praxis confesional, de la que Foucault ha seguido las huellas en *La voluntad de saber* (1976). Según él, el cambio trascendental de los preceptos confesionales consistió en una exigencia que anteriormente sólo se había practicado en el ascetismo monacal: confesar no sólo acciones que atentaran contra las prohibiciones, sino todas las emociones, representaciones y deseos íntimos que especialmente el apetito sexual acostumbra a desencadenar en el cuerpo y el alma. De este modo, por ejemplo, las prescripciones sobre el sexto mandamiento exigen decirlo todo: «non seulement les actes consommés mais les attouchements sensuels, tous les regards impurs, tous les propos obscènes. . . , toutes les pensées consenties». Comentados por Foucault: «Un impératif est posé: non seulement confesser les actes contraires à la loi, mais chercher à faire de son désir, de tout son désir, discours»⁷. En la historia de los efectos de estas prescripciones, que Foucault rastrea hasta fines del siglo XIX, podría también haber intercalado el tan famoso como desacreditado comienzo de las Confesiones de Rousseau: «j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même!» Pues, con esta provocativa usurpación de la confesión vital cristiana, Rousseau pretende no sólo decir de sí mismo y sin reparos todo lo que, hasta el momento, Dios se había reservado saber sobre el corazón pecador. Además de esto, su autorrevelación literaria no pretende nada menos que obtener la gracia y, por consiguiente, hacerse cargo de su propia absolución. Si quiere comparecer frente a la humanidad entera con su libro y apelar a ella en tanto que instancia judicial, entonces, «que chacun d'eux découvre à son tour son coeur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: je fus meilleur que cet homme-là»⁸. La reivindicación del individuo autónomo de poder decirlo todo de sí mismo –tanto lo bueno como lo malo–, incluye para Rousseau su justificación moral. Quien se presenta a sí mismo con sinceridad y sin reparos («tout dire») tiene que ser comprendido en última instancia como semejante. ¿Quién le negaría entonces su indulgencia? Si uno piensa en el extraordinario efecto de Rousseau, podrá preguntarse si su osada proclamación del derecho propio a una nueva dignidad civil no dejó como herencia la expectativa que se concreta en la máxima *Tout comprendre, c'est tout pardonner*.

IV

A partir de ahora, una ojeada a las etapas previas de nuestra máxima demostrará que la profanación de Rousseau de la confesión vital y de la absolución marca un umbral a partir del cual, en el paradigma de la mutua comprensión, se pretende entender al otro completamente en la experiencia simpatética del «alma bella» – el ideal comunicativo de la sensibilidad– y, por tanto, se pretende reconocerlo como individuo en sus debilidades y faltas. Sobre todo hay que mencionar aquí la sentencia de La Rochefoucauld de «On pardonne tant que l'on aime» (N.º 330). Que uno perdona mientras ama, sin embargo, apenas se explica mediante un comprenderse recíproco. Más bien se puede justificar como consecuencia del ciego poder de la pasión amorosa (*amour passion*), que rehúye todo control de la razón y la voluntad. Para la prosa moral como para la poesía trágica del clasicismo francés, sirve la frase que «la pasión, cuyo poder unificador tendría que apoyar al máximo la comprensión, es ajena a ésta»⁹. Mientras la antropología moralista se dedique principalmente a descubrir, en la contraposición entre pasión y razón, deseo y comprensión, los motivos generales, ocultos a la conciencia, del comportamiento y el pensamiento humano y se remita al «*amour propre*» como su último instinto, no podrá concebir al prójimo en su individualidad.

Las barreras que se tenían que superar para abrir camino hacia el comprenderse recíproco en el otro –el ideal comunicativo de la naciente sociedad burguesa–, las muestra de manera inmejorable la Princesa de Clèves de Mme. de La Fayette. Esta obra cumbre del clasicismo francés marca igualmente un umbral de época: la ruptura entre la convención cortesana del decoro, de la que se exigía sobre todo autocontrol y aún autorrepresión, y el riesgo a una nueva confianza en la sinceridad, que la novela hace culminar en una escena de confidencias que fue recibida como un escándalo por sus contemporáneos. Roland Galle ha alumbrado el progresivo proceso de superación de los límites desde los viejos ideales, de la *honnêteté*, de la *flatterie* y de la *dissimulation* hacia los nuevos valores, al principio formulados a ciegas, de la *franchise*, de la *confiance* y, finalmente, de la *sincérité* en el clasicismo francés¹⁰. Con razón, ha reconocido en la escena de las confidencias de la Princesa de Clèves el *experimentum crucis* que debía inaugurar el camino a la autoexperiencia del sujeto y constituirlo en motivo fundamental, continuamente explorado, para la novela burguesa. En este punto interesa especialmente el problema de la comprensión recíproca, que se

presentó para Mme. de La Fayette con la prueba de la sincerité –un problema que ella no podía resolver, y por cuyo motivo hizo fracasar a su heroína.

¡Nunca persona alguna había mostrado una sinceridad tan grande y natural! –así es como desde el mismo comienzo es caracterizada Mme. de Clèves¹¹. Este superlativo se verifica no sólo en el ‘inaudito atrevimiento’ de una confidencia al marido, que nadie podía esperar, sino finalmente en la renuncia al amante, cuando al final ningún motivo parecía ya oponerse a su unión. Si se quiere reconocer, en la escena de la confidencia, en la que ella se arrodilla frente a su marido, el modelo del acto de una confesión, es, sin embargo, cierto que al mismo tiempo se profana la institución religiosa. Pues Mme. de Clèves no tiene nada que confesar que choque contra las costumbres y la religión. Su confesión de no querer volver a verse expuesta al peligro de la corte, parece a primera vista como un acto de preservación de la fidelidad conyugal. Mas ninguna norma social o religiosa hubiera exigido esta confesión: ésta sólo puede entenderse como manifestación de su sinceridad y como forma de evitar cualquier malentendido.

‘Sinceridad’ no es en realidad un concepto de la tradición anterior, de la ética antigua o de la moral cristiana. La exigencia de sinceridad es dirigida a una persona por vez primera –como ha demostrado Lionel Trilling– en la época de Montaigne y Shakespeare. Su locus classicus es la máxima de Polonio en el Hamlet: «To thine own self be true», con la consecuencia de que en ella descansa la fiabilidad moral: «Thou canst not then be false to any man»¹². Se puede explicar el lento proceso para que esta norma ética de la subjetividad moderna se impusiera a partir de una serie de grandes textos: en el Rey Lear, la norma involucra a Cordelia en el conflicto mortal con su padre; en el Misántropo de Molière, conduce a su protagonista a su inevitable soledad y, en la Ifigenia de Goethe, satisface la confianza humana de que la sinceridad total pueda producir el reconocimiento comprensivo del otro en el «inaudito hecho» con el que Ifigenia puede alcanzar un acuerdo con el rey Thoas¹³.

En el caso de la princesa de Clèves, el atrevimiento de la sincérité tiene que acabar fracasando, pues su confidencia, que parece un extraordinario acto de fidelidad conyugal, en el fondo es un acto egoísta de resistencia a la atracción por un tercero que la misma confidencia, a la vez que la oculta, permite adivinar. En esta medida, su extraordinario comportamiento, del que ella tanto se precia («il faut avoir plus d’amitié et plus d’estime que l’on a jamais fait à son Mari», p. 214), permanece a fin de cuentas ambiguo a la luz de la veracidad. El espacio

de juego semiótico de su comportamiento en esta y en otras escenas es –como ha mostrado Karlheinz Stierle– «un espacio móvil entre el atreverse y el contenerse (. . .), en el que el yo se muestra y se oculta, se descubre en el ocultarse y en este descubrirse se oculta nuevamente»¹⁴. La ambigüedad de su veracidad inhibe la comprensión inmediata y la convierte en extraña tanto para el marido, que sucumbe a los inevitables celos, como para el sufrido amante, que queda abandonado a la desesperación por la renuncia amorosa de ella.

La sinceridad de la princesa de Clèves se origina en el egoísmo de una angustiosa autosupervivencia. Tiene miedo de afirmarse a sí misma tanto en su rol conyugal como en su pasión amorosa. La experiencia de sí misma todavía no se puede formar en el encuentro y en el intercambio con la persona del otro. El amor, que requiere esta comprensión recíproca, y la pasión, que promete llevar, en la correspondencia yo-tú, un idilio más allá de todo comportamiento mediado por roles, parecen ser aquí todavía incompatibles. La pasión amorosa no se deja interiorizar como experiencia de uno mismo, porque el amor como pasión por una persona y sólo por ésta se experimenta como violencia ciega primordial, que se burla tanto de la razón como de la propia voluntad, de modo que el afectado debe descubrir que «toutes mes réflexions sont inutiles; je pensais hier tout ce que je pense aujourd’hui, et je fais aujourd’hui tout le contraire de ce que je résolu hier» (p. 209).

La pasión del amor, de la que Mme. de Clèves busca defenderse con su confesión, no sólo se queda, como poder extraño, al margen de la propia comprensión, sino que involucra a todos los afectados, constantemente sacudidos por la aparente concatenación de sucesos incomprensibles, en la fatalidad de un creciente malentendido. Esto causa la muerte del marido, hecho que, al final, cuando el Duque de Nemours reconoce haber espiado la primera confesión de Mme. de Clèves, no puede ser subsanado por perdón alguno: «Ne vous excusez point, reprit-elle; il y a longtemps que je vous ai pardonné, sans que vous m’ayez dit de raison» (p. 301). Eso que ella hace tiempo ha perdonado ya no permite establecer un acuerdo futuro, aunque a éste no se le oponga un motivo externo.

Esta última conversación –la primera y la única en total intimidad– desenlaza de nuevo en un paradójico acto de sinceridad: ella admite su amor, pero sólo para negarlo para siempre. No porque ella crea que tiene que mantener el compromiso con la moralidad, la cual –como ella misma reconoce– quizás exista sólo en su imaginación («Il est vrai, répliqua-t-elle, que je sacrifie beaucoup à

un devoir qui ne subsiste que dans mon imagination», p. 309); si no porque, entretanto, su desconfianza ha destruido al amor como pasión. ¿No era el amor de su marido tan aciago, porque no fue correspondido por ella? Y la constancia de la pasión de su amante, ¿no fue alimentada por lo que les oponía, de tal modo que, si bien fue correspondida, difícilmente podría haber durado toda la vida? De este modo, en la renuncia amorosa de la Princesa de Clèves, que ve su único refugio en el quietismo, se anticipa el *circulus vitiosus* de la psicología proustiana del amor, que vive de que el otro se mantenga inalcanzable y muera tan pronto como éste satisface sus deseos.

V

La máxima de La Rochefoucauld «On pardonne tant que l'on aime» se pone en cuestión en la novela de Mme. de La Fayette, según lo que probablemente ella misma había ya explicado en una carta a su amiga Mme. de Sévigné. En ésta, sitúa el sentido evidente de la máxima en una intrincada casuística moral: «Voici une question entre deux maximes: 'On pardonne les infidélités, mais on ne les oublie point'—, 'On oublie les infidélités, mais on ne les pardonne point'»¹⁵. Que uno puede perdonar mientras ame, es puesto en duda por la refinada argumentación de ambas máximas yuxtapuestas: quien perdona una falta del otro, no la ha olvidado fácilmente; quien meramente la olvida, con ello no la ha perdonado. Con ello Mme. de La Fayette discute expresamente la sentencia de su amigo La Rochefoucauld, que se remite a una infidelidad entre amantes de la que todavía no había hablado en la tercera edición de las *Réflexions morales* de 1671 (que precedió a la carta a Mme. de Sévigné del 14. de julio de 1673). En esta carta Mme. de La Fayette añadió dos máximas más a las dos ya citadas: «'Aimez-vous mieux avoir fait une infidélité à votre amant, que vous aimez pourtant toujours, ou qu'il en ait fait une, et qu'il vous aime pourtant toujours?' On n'entend pas par infidélité avoir quitté pour un autre, mais avoir fait une faute considérable». Si Mme. de La Fayette quería relacionar la máxima de La Rochefoucauld «On pardonne tant que l'on aime» con su novela (aparecida en 1672), entonces tenía que añadir posteriormente una falta que, más que una trivial infidelidad, fuera una «faute considérable». Lo que ella podía imaginarse cae cerca: el comportamiento de su heroína no fue una «infidélité» trivial, y, en cambio, ¡sí fue una «faute considérable» a los ojos de la sociedad!

De este modo, se nos hace patente el comienzo de una conversación que fue mantenida en el más alto nivel en los salones del Clasicismo francés: la puesta a prueba y crítica de las proposiciones morales mantenidas en las conversaciones. Por lo que me consta, La Rochefoucauld no ha legado declaración alguna sobre la Princesa de Clèves. Sin embargo, se puede reconstruir su posible opinión si uno toma las sentencias que se ocupan de la infidelidad, que fueron introducidas en la cuarta edición (de 1775), como réplica a las críticas de su sentencia «On pardonne tant que l'on aime», que podría expresar la carta de su amiga [Mme de La Fayette]. Si tenemos en cuenta la novela de ésta, se vuelve transparente el oscuro sentido de sus máximas: «Les infidélités devraient éteindre l'amour, et il ne faudrait point être jaloux, quand on a sujet de l'être: il n'y a que les personnes qui évitent de donner de la jalousie qui soient dignes qu'on en est pour elles» (nº 359)*. La primera frase descarta la infidelidad trivial por no presentar problemas, pues no tiene en cuenta los celos; la frase siguiente, con la paradoja de unos celos que no pueden reprochar nada a la persona amada, encaja exactamente con la situación de Monsieur de Clèves y la interpreta en el sentido de la autora. Por el contrario, la siguiente máxima: «la violence qu'on se fait pour demeurer fidèle à ce qu'on aime ne vaut guère une infidélité» (nº 381)** podría concernir a la situación de Madame de Clèves, pero no se podría interpretar en el sentido de la autora. Si la traducimos teniendo esto en consideración, reprimirse para mantenerse fiel a la persona amada es apenas mejor que renunciar a serle infiel. Sin embargo, esto lo contradice el hecho de que en la novela la princesa se ve obligada a salvaguardar la fidelidad a su marido sin poder corresponder a su amor. Si se asume esta complicación, entonces la crítica de La Rochefoucauld –si es que era tal– queda, en cualquier caso, en suspenso. La presión de salvaguardar la fidelidad no es mejor que confesar una infidelidad; hacer lo primero apenas compensa desistir de lo segundo –una limitación con la que la casuística moral se mantiene indecisa.

La máxima «On pardonne tant que l'on aime», de la que partió este debate, vuelve a aparecer de manera diferente. Es interpretada en un sentido superficial por Rousseau con «Une erreur involontaire se pardonne et s'oublie aisément» (Robert nº 22), y luego por Leconte de Lisle con «Je pardonne tout, et veux tout oublier» (nº 5), mientras que Balzac, con «On peut pardonner, mais oublier, c'est impossible» (nº 8), mantiene que perdonar y olvidar son incompatibles y, por tanto, se opone a las máximas de La Rochefoucauld y de La Fayette. Un perdonar que no puede olvidar fácilmente la falta del otro, como si la relación de los amantes no hubiera sido dañada, presupone una comprensión que incluye la falta y que puede perdonar al otro en un sentido pleno, porque lo reconoce

también en su imperfección. Una comprensión del tipo que se experimenta a sí mismo en el otro y al otro en lo propio y, por tanto, alcanza la afirmación de lo individual, no está, en la novela de Mme. de La Fayette, al alcance de los amantes, quienes sienten su pasión como una violencia extraña y no todavía como expresión de su propio ser. Si uno se vuelve a fijar en la *Nouvelle Héloïse*, en la que Rousseau descubrirá la transparencia del amor propio en el éxtasis de la pasión amorosa recíproca, se observa entonces cómo se ha superado una frontera –como la ha definido Karlheinz Stierle– de la antropología negativa del clasicismo francés¹⁶, antes de lo cual a los amantes todavía les estaba prohibido – en palabras de Goethe– la dicha de un amor que se comprende a sí mismo.

VI

Entre el clasicismo francés y el alemán se halla un umbral de época: la imposición del amor propio burgués, que encontró su ideal comunicativo en la sensibilidad y elevó la comprensión, en tanto que comprensión de sí mismo en el otro, en paradigma de la experiencia individual, en una época, por lo demás, en la que nació la hermenéutica moderna. El poema *An Frau von Stein* de Goethe, al que ya he hecho referencia, confiere al nuevo concepto de la comprensión individual, a la «dicha recíproca» del amoroso comprenderse mutuamente («espiar nuestra verdadera relación»), la más bella expresión, la cual adquirió todavía más fuerza con el aura del reconocimiento de lo familiar («¡Ah, tú eras en los viejos tiempos / Mi hermana o mi mujer»). Ya en Goethe se encuentra también en 1790 una vinculación entre comprender y perdonar que anticipó el dicho atribuido a Mme. de Staël. Goethe la pone en boca de la princesa en Tasso:

Und soll ich dir noch einen Vorzug sagen,

Den unvermerkt sich dieses Lied erschleicht;

Es lockt uns nach, und nach, wir hören zu,

Wir hören, und wir glauben zu verstehn,

Was wir verstehn, das können wir nicht tadeln,

Und so gewinnt uns dieses Lied zuletzt (v. 1110)*.

Se trata de una expresión elogiosa al poeta. Éste, sin embargo, la malinterpreta cuando la relaciona con su persona y toma como declaración de amor de la princesa («¡qué cielo abres tú frente a mí/ oh, mi princesa») lo que ésta sólo había expresado sobre el efecto de su canción. El sentido del dicho francés se asoma aquí, de este modo, al espejo deformante de un fatal malentendido. Tasso había confiado humildemente «a la encantadora canción / el misterio de un noble amor (v. 1108) y cree ahora ser comprendido por la amada y no ser reprochado por este atrevimiento. Las palabras de la princesa se refieren, no obstante, a la seducción estética del lenguaje poético; describen acertadamente lo que hoy con Gadamer se llamaría la expectativa hermenéutica de plenitud, a saber, la máxima de introducirse sobre todo con la buena disposición en el texto para entenderlo en su integridad y reconocer, con ello, si no están de más algunos prejuicios y críticas precipitadas.

Tasso, por el contrario, confunde el tipo de comprensión de un texto con el sentimiento de saberse comprendido por otros y apreciado en su perdón –una ilusión que permite prever su futura infelicidad–. Es el autoengaño de un irremediable narcisismo el que le señala Antonio, su contrincante, con la advertencia de que «cada cual debe preguntar a su ánimo; porque él mismo tendrá que pagar sus errores» (II, iii)*. Precisamente esto es para Tasso, a quien ningún esfuerzo podría salvar de su melancolía, inaceptable. Si su ser poético se alimenta precisamente de la satisfacción de saberse incomprendido, esto es, sin embargo, porque ha sido distinguido por la naturaleza con el excepcional don de poder articular verbalmente la muda aflicción de la humanidad:

Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede.

Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:

Und wenn der mensch in seiner Qual verstummt,

Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide (v. 3432)¹⁷.

A esto le precede el hecho de que Tasso reproche a todos los otros que se engañan cuando creen entenderse mutuamente:

Die Menschen kennen sich einander nicht;

Nur die Galeerensklaven kennen sich,

Die eng an eine Bank gesmiedet keuchen (v. 3338)**.

El efecto catártico de la poesía, que los famosos versos de Tasso testimonian, se limita a la liberación del ánimo de un solitario poeta y de sus receptores, mudos en su solitario dolor. Este efecto no permite compensar más que el fracaso de la comunicación entre el ser humano y su prójimo, el individuo y la sociedad, pero no favorece la comunicación y, menos aún, fundamenta una nueva confianza que sea socialmente educativa. En este sentido, a la autonomía estética, que el drama de Goethe parecía reclamar contra la dominación política, se le han puesto límites desconocidos hasta el momento.

VII

Si uno lee hoy día *Corinne ou l'Italie* de Mme. de Staël, esta novela, publicada en el año 1807, sólo podrá frustrar la expectativa de dirimir la máxima, en el sentido amplio de su problemática, que se le atribuye. La problemática aparece primero de todo retrospectivamente después de la ruptura de la romántica pareja, cuando la 'enfermedad mortal' de Corinne entra en escena y a ésta le da la impresión que el mundo entero está 'envenenado por el recuerdo del amado' (XX, iii). Ella empieza a dudar que él todavía sienta simpatía cuando oye o lee algo sobre ella. Por su existencia artística y su estilo de vida italiano, ella sería perseguida en su extraña Inglaterra, pues allí se teme a la superioridad del

espíritu y del alma (es en esta forma que Mme. de Stael descubrió el conflicto norte-sur). La superioridad de un genio es, sin embargo, ‘muy moral’. Pues –y ahora continúa la conocida frase– «tout comprendre rend très indulgent, et sentir profondément inspire une grand bonté» (XVIII, v). Comprender es una distinción de los espíritus reflexivos, con lo cual se refiere, empero, a una profunda empatía con el tormento del mundo y no a un poder comprenderse y perdonarse en la relación de pareja.

Ciertamente, Corinne aseguraría después que su única desdicha es que Oswald sólo la comprendió («que lui seul comprenait») y que espera que él reconozca algún día «que moi seule je savais l’entendre» (dicho sea de paso: ¡una todavía muy poco feminista distribución de la comprensión activa y pasiva en masculina y femenina!). Sin embargo, el haber puesto en claro su acuerdo muestra también sus límites: «Comment se fait-il que deux êtres qui se sont confiés leurs pensées les plus intimes, qui se sont parlé de Dieu, de l’immortalité de l’âme, de la douleur, redeviennent tout à coup étrangers l’un à l’autre?» (XVIII, v)*. ¡Y eso sin pensar que el intercambio de los más íntimos pensamientos y deseos se debía haber limitado a cuestiones del catecismo! La máxima atribuida a Mme. de Stael: «Tout comprendre, c’est tout pardonner», no surte efecto en su novela, pues son siempre los acontecimientos externos los que provocan un innmercedo distanciamiento entre los amantes. Así, su «familiarité confiante» acaba siendo víctima de un juego caprichoso y cruel del destino (XVI, ii) y su malentendido resulta ser una simple ilusión que no se disuelve hasta que no es demasiado tarde. La comprensión y el perdón se desmoronan al final de su mutua historia, cuyo carácter melodramático permanece insuperado, aunque hoy en día apenas pueda arrancar una lágrima al lector actual.

Oswald, que finalmente viaja a Italia, encuentra a su amada en el lecho de muerte. Él mismo no se puede perdonar su comportamiento (XIX, vii), pero, aunque no se presente frente a su mirada, suplica una conversación con ella, porque no podría vivir sin obtener su perdón (XX, ii). ¡Sólo una conversación de este tipo podría probar la eficacia del sentido de la máxima! Corinne lo niega con el argumento de la (no-aludida) Princesa de Clèves: «S’il ne fallait pour vous voir que de pardonner, je ne me serais pas un instant refusée». Pero, antes de su muerte, Dios le ha concedido la gracia de regalarle la paz del alma que ella, mediante el encuentro, no quería poner en juego. En lugar de esto, la gran artista escenifica su «dernier adieu» como un ‘canto del cisne’ delante del un gran público. Sobre las rodillas, se postra Oswald frente a la amada, que ya no puede hablar, sólo puede señalar, con una mano agonizante, al cielo, «où je vous

attendrai». Perdonar no puede aquí incluir comprensión alguna, aunque ésta pueda tener lugar en el más allá. Así muestran las trasnochadas páginas del Romanticismo francés en la novela artística de Mme. de Stael la melancolía de un abismal dolor terrenal, la sublimación estética de lo religioso y un narcisista culto al sufrimiento, que finalmente no permite penetrar en la individualidad del otro. La problemática de la máxima puede surtir efecto cuando no es un malentendido externo, sino la interacción propia de un reconocimiento recíproco, lo que motiva un comprenderse en el perdón mutuo.

VIII

Por muy obvia que pueda parecer esta expectativa, en la literatura del siglo XIX, sin embargo, no se utiliza de forma demasiado directa. La expresión aparece más bien como un dicho popular que se aduce como apostilla, pero no se utiliza para explicar el comportamiento entre los personajes. Así sucede en *L'année terrible* de Víctor Hugo, en el calendario versificado de su decisivo año 1871, cuando se exilió después del sangriento levantamiento de la Comuna y buscó asilo en Bélgica, de donde fue expulsado en mayo de 1871. En su poema épico, que al principio quería titular *L'épopée de Paris* o *Paris martyr*, se representa a sí mismo, en el fragmento *Expulsé de Belgique*, como mártir de la batalla por la liberación de la humanidad, cuyo único crimen es luchar por la «grande justice» de la fraternité. Su reproche a los gobernantes de la contrarrevolución culmina en los versos:

Je tâche de comprendre afin de pardonner;

Je veux qu'on examine avant d'exterminer;

Un feu de peloton pour résoudre un problème

Me déplait. (Mayo 1871)*.

No he podido determinar dónde y cuándo la cita de Corinne fue adoptada, después de Madame de Staël y antes de Víctor Hugo, con la forma de dicho popular con la que ha pervivido. Su huella tardía se puede documentar de muchas formas, pero no vamos a investigarlo aquí. Nos interesa mucho más estudiar cómo la sentencia fue retomada en la alta literatura, tematizada en las relaciones entre personas y explorada en conflictos donde la comprensión entra en juego. Con esto se expresa, por una parte, la confianza idealista de que el comprenderse en el otro permite abrir sin problemas lo propio de la persona. Por otra parte, esta confianza puede llevarse al límite, a la conclusión que –como destacó Schleiermacher– «la in-comprensión no se puede deshacer del todo»¹⁸. Es lo extraño en el yo del otro lo que se opone, en cualquier concordancia al nivel de los sentimientos y los pensamientos, a la comprensión y que, igualmente, quiere ser considerado como autónomo. Negarle esta atención a su libertad conduce a la crisis y, consecuentemente, a la problemática moral del comprender y el perdonar, que se hace patente excepcionalmente en el espejo de la ficción.

IX

Aquello que uno espera inútilmente en la novela de Madame de Staël ya lo había llevado a cabo en esta época Jane Austen con *Orgullo y prejuicio* (1813)¹⁹. En los caracteres de los dos protagonistas, Elisabeth y Darcy, se tematiza explícitamente la relación entre comprender y perdonar. De ella se desprende su cambio de sentido, que ya no se podrá reducir a la fuerza del amor –como había sido costumbre en la literatura–. A su acuerdo no se oponen tanto las circunstancias externas como la ignorancia del ‘carácter verdadero’ que se oculta en el otro. Lo que el otro es en realidad, es desfigurado por los prejuicios de la sociedad, por el orgullo de clase, por retrógradas convenciones sobre el matrimonio y el amor, por vergonzosas relaciones familiares y, no por último menos importante, por el autoengaño. En la representación de los caracteres de Jane Austen se anuncia el individuo que se busca y se afirma a sí mismo. Se hace patente en el recíproco descubrimiento del carácter oculto, profundo de ambos amantes. Estos destacan, por tanto, de los caracteres planos y transparentes tanto de la sociedad como los de sus familias, que, como portadores de roles, permanecen fijos y están caracterizados mayoritariamente

como antipáticos o caricaturescos. Sólo Elisabeth y Darcy, que en su primer encuentro apenas podrían estar más alejados, son capaces de aprender juntos y el uno del otro. En el cambio de sus situaciones desde el declarado rechazo hasta su plena aceptación, la pasión amorosa nunca se expresa abiertamente. Ésta es experimentada en la interna oposición del amor propio, en el creciente reconocimiento, tan doloroso como vergonzante, de haber ignorado al otro y, con él, a uno mismo.

Desde el primer encuentro, todo está dirigido a mostrar que el abismo entre los amantes es insalvable, aunque al final sean caracterizados (según la expectativa que la narradora despierta al lector siguiendo la vieja costumbre, p. 325) como la pareja ideal. Darcy se niega rudamente a bailar con Elisabeth y, con ello, demuestra a la agraviada su fama de ser el hombre más orgulloso y desagradable de toda la sociedad (p. 58). Elisabeth se lo paga con la insolente frase «and now despise me if you dare» (p. 96), levantando, de este modo, su interés, inesperado incluso para él mismo: «He really believed, that were it not for the inferiority of her connections, he should be in some danger» (p. 96). En realidad, la familia de Elisabeth, de clase inferior y cuyo disparatado comportamiento siempre le hace sonrojar, es tan poco razonable para Darcy como para ella el presunto comportamiento deshonesto de éste con su hermana Jane, cuyo compromiso matrimonial hace fracasar, y con su amigo de infancia Wickham, a quien priva de una herencia. De este modo sucede también la declaración de amor de Darcy, completamente inesperada para Elisabeth, y que fracasa estrepitosamente (cap. 34). Pues Elisabeth le despacha, después de un primer arrebato de emoción por su confesión, contra la cual él había luchado inútilmente, con severas palabras; le muestra sus presuntas faltas, censura su actual comportamiento como no «gentleman-like» y le aclara categóricamente que, con su insoportable carácter («your arrogance, your conceit, and your selfish disdain of the feeling of others»), es el último hombre en el mundo con el que le gustaría verse casada.

El cambio en su relación lo produce la consiguiente carta con la que Darcy justifica su actitud con su hermana y con su amigo. El proceso de una comprensión contra voluntad apenas podría describirse mediante una hermenéutica tan sutil como en la escena en que Elisabeth lee esta carta y se ve obligada a deshacer paso a paso la idea negativa que se había formado de su autor (cap. 36). Empieza a leer con la predisposición de que todo lo que pueda provenir de Darcy es orgullo e insolencia. Por esto, pronto deja airada a un lado la carta para no volverla a mirar jamás. Sin embargo, al cabo de medio minuto la vuelve a coger nolens volens para probar frase por frase y confirmarse a sí

misma que todo lo aducido no puede ser verdad. Intento inútil, pues con la nueva lectura los detalles ganan otro significado, acallan más y más sus reproches e iluminan, frente al detestado carácter de su autor, su 'real character'. Este descubrimiento la avergüenza profundamente: «How humiliating is this discovery! –Yet how just a humiliation!– Had I been in love, I could not have been more wretchedly blind. But vanity, not love, has been my folly (. . .) Till this moment, I never knew myself»*.

Aquí se hace explícito, en el proceso de la comprensión, la reciprocidad entre la experiencia del otro y el conocimiento de uno mismo. En el sentimiento de vergüenza, Elisabeth reconoce que no había hecho justicia al verdadero carácter de Darcy y que, por ello, se había ignorado a sí misma. En la comprensión del otro se abre camino una nueva autocomprensión. Que en su comportamiento no había participado sólo la arrogancia, sino también un oculto afecto hacia ella no puede, como es natural, admitirlo todavía. Para ello necesita más pruebas. Éstas no sucederán ya –como es de esperar– en la conversación, sino de modo indirecto. A partir de entonces, cuando los amantes se encuentran y se miran cara a cara, su conversación se vuelve confusa, entorpecida por un penoso silencio, y permanece sin decirse lo que todavía los separa pero también los une. Una sutil característica de la hermenéutica de Jane Austen se muestra al introducir el respectivo proceso de aprendizaje con una visita que Elisabeth hace a la casa de campo de Darcy, en Pemberly Woods. De sus impresiones sobre la belleza del parque, del especial estilo de sus aposentos, del respetuoso trato del personal, empieza a leer –por decirlo así– qué excepcional tipo de gusto refinado y qué señor tan apreciado tiene que ser el ausente Darcy. Posteriormente, la generosa intervención de éste al salvar a su imprudente hermana y al que la sedujo, su deshonesto amigo de infancia, hace acrecentar todavía más su vergüenza por haberlo menospreciado y rechazado. Y cuando finalmente llega la hora de la confesión, el hecho de que ambos crean que tienen que perdonarse algo imperdonable impide llegar a un acuerdo comprensivo: él a ella el primer despreciable rechazo («the petulance and acrimony of her manner in rejecting him», p. 285), ella a él la forma de su petición de mano («I shall never forget: 'had you behaved in a more gentleman-like manner'», p. 376). Ella propone que este comienzo, del que ambos se han distanciado tanto, debería olvidarse. Pero él no se daría con ello por satisfecho. Le agradece sólo, sin embargo, que, de su ser egoísta, del que él hacía tanto alarde, se haya convertido en aquel que ella ama (p. 377). El perdón mutuo no se puede conseguir con un simple olvidar. Si de una comprensión total debe extraerse un perdón total y conducir, así, a una recíproca consideración, la comprensión mutua tiene que ser suficientemente

fuerte como para incluir de ahora en adelante el pasado. Cómo se puede formar una nueva autoconciencia de los amantes, que acaba con la soberbia y el prejuicio, el orgullo de clase y la vergüenza, es el tema de *Orgullo y prejuicio* y, consecuentemente, el sentido específico que Jane Austen supo dar a la sentencia «Tout comprendre, c'est tout pardonner».

X

En contraposición con el caso anterior, la novela *El idiota* (1868) de Dostoiewski nos presenta un caso extremo de la aplicación de nuestra máxima²⁰. Querer comprenderlo todo y poder perdonarlos a todos, incluso a aquellos que le engañan, es el rasgo dominante del protagonista, el príncipe Mischkin. Ésta es irónicamente la actitud de un 'idiota' al volver de su curación en Suiza, caracterizado no sólo por su completamente despreocupada ingenuidad, sino por el don de una mirada fisonómica. Mischkin es capaz tanto de leer, de sus rostros, los caracteres de la madre y de la hija de la familia Yepantschin, como de explicar lo que sucede en la faz de un condenado a muerte (I 123-129) o imaginarse la casa de Rogochin, desconocida para él, también a partir de la fisonomía de su familia (I 142). De este modo, a todos con los que se encuentra despierta el sentimiento de que los comprende (II 181) y de que los compadece comprendiéndolos. Lo que acostumbra a excluirse, a saber, candidez y perspicacia, se fusiona en la figura del idiota de modo sorprendente: «Tan pronto es usted la verdadera encarnación de la inocencia, de una candidez tal que no pudo ni haberse visto en la Edad Dorada como, por el contrario, o mejor dicho al mismo tiempo, penetra usted en los demás con las más profundas observaciones psicológicas, que le conmueven a uno hasta los tuétanos» (I 620).

Si en los 'idiotas' de Dostoiewski nuestra máxima parece tomar directamente una figura literaria, el destino de este 'loco en Cristo'* muestra también hasta donde puede llevar el vivirla imperturbablemente. La excéntrica aparición de Mischkin produce en la sociedad petersburguesa más que un incontenible escándalo. Allí donde va, provoca su manía el querer comprenderlo todo, el descubrimiento desinteresado de secretos familiares, autoconfesiones, violaciones de rituales sociales, extraordinarios agravios y actos de gracia. Un punto culminante de estas turbulentas escenas es la fiesta de cumpleaños de

Natasha Filippovna –una «antifiesta»²¹, que empieza con un penoso juego de sociedad (cada uno debe confesar su experiencia más vergonzosa), alcanza su punto álgido en el ritual catártico de una quema de dinero y termina con la pública declaración de amor del ‘idiota’, con la que pretende devolver la pureza a aquella ‘femme fatale’. En el fondo permanece seguramente la intención de devolver a los otros a su propia situación. Con ello, Mischkin cree poder situarse en la mejor parte de la idiosincrasia rusa. Con su debut social apostrofa a los desconcertados invitados con las siguientes palabras: «Veo hombres que están ocupados en comprender y perdonar, rusos, hombres buenos, que son casi tan buenos y sinceros como los campesinos rusos que he conocido en el campo» (II 424). Aquí vuelve a aparecer nuestra sentencia en su variante rusa, aunque sea desmentida a cada paso por la exquisita sociedad que Mischkin tanto había elogiado. A él esto no le puede desconcertar. Para él, que quiere sufrir por todos los que representa, incluido el criminal (II 226), y que pide al enfermo mortal Hipólito, «pase por encima mío y perdone nuestra felicidad» (II 372), sólo la compasión no conoce límite alguno. Él se enreda en la contradicción que cree amar a Aglaya, pero sin poder dejado por Natascha, y en su propia indecisión aviva el fuego de la inminente catástrofe.

En la figura del ‘idiota’ –un sucesor fracasado de Cristo– el «tout comprendre, c’est tout pardonner» adquiere un sentido místico, que el último escándalo eleva melodramáticamente a lo impronunciable. Mischkin perdona al final a su rival Rogoshin, con el cual había trabado una amistad fraternal para eliminar su odio, el asesinato de Natasha, amada por ambos, pero no lo hace ya con palabras, sino con un silencioso gesto con el que todo comprender se extingue: «(él) arrimó su cara al pálido, inmóvil rostro de Rogoshin. Cayeron las lágrimas de sus ojos sobre las mejillas de Rogoshin –aunque éste apenas las sintió y quizás no se dio cuenta de nada más» (II 542). De todos modos, Dostoiewski ha introducido en su novela la duda sobre su místico final, al hacer que Hipólito, la contrafigura de Mischkin, provocara, con su última declaración, a la sociedad reunida para el aniversario del príncipe:

«Naturalmente, la gente dice por allí cómo hay que obedecer al príncipe incluso sin comprenderlo, sea por razones morales o por costumbre, y que por ello yo sea recompensado en el otro mundo. Despreciamos, sin embargo, la providencia, cuando estamos irritados por no poderla entender y la sustituimos por nuestras ideas. Y, de nuevo, si uno no puede entender la providencia –¿cómo puede uno

asumir lo que no puede entender? E, incluso, ¿quién me puede condenar, si no he entendido la voluntad ni la ley de la providencia? No, mejor dejemos la religión» (II parte).

XI

Si en lo anterior se dejaba sin responder la problemática metafísica de la comprensión del bien y el mal, otros autores, en cambio, han sacado a la luz el aspecto moral de la comprensión indulgente. Así lo hace Gottfried Keller en *Sinngedicht* (1881). En éste, al principio parece ser sólo una situación casual, la falsa sospecha de la mujer, que perturba la armonía comunicativa del matrimonio. Sin embargo, cuando entonces el hombre deshace la familia sin la menor explicación y ordena emigrar a un país lejano, se impone un infortunado rechazo a la comprensión. El hombre no llega a aclarar en una conversación pública la «silenciosa separación que se ha establecido entre ellos»: «Según la conocida sentencia, podía entender y perdonar, pero no podía resolver»²².

El trágico malentendido se basa en que él creía haber perdonado silenciosamente donde no había nada por perdonar. Aquí se pone en tela de juicio el sentido de la frase, no tanto porque la comprensión llegara demasiado tarde, sino porque se había impedido en un mal momento: «Sólo el destino quería que los dos esposos, cada uno con su particular secreto –ocultados éstos por precaución y consideración–, no se hicieran caso el uno al otro y, de este modo, se les escapara la única solución» (S. 1025).

A esto se le puede comparar el *Madame Bovary* de Flaubert (1857), cuyo final implícitamente presupone la sentencia y la sumerge en la más profunda ambigüedad. Después del terrible suicidio de su mujer, Charles Bovary se encuentra al vividor Rodolphe. Cuando se sienta frente a éste, quien había seducido a su mujer y la había extraviado por la senda de sus románticas ilusiones, encuentra una popular expresión para perdonar: «Je ne vous en veux plus (. . .) C'est la faute de la fatalité» (S. 644)²³. La gran frase de Charles, «le seul qu'il ait jamais dit», no es sólo irónica porque se dirige a Rodolphe, «qui avait conduit cette fatalité», y que debía encontrar este tipo de perdón muy ingenuo, sino incluso despreciable. Tomado así, apenas se podría diferenciar la

expresión de Charles de lo ridículo de la cómica situación de un marido engañado que intenta poner buena cara al mal tiempo. La sublime ironía de esta escena proviene del hecho de que esta ‘gran frase’ no surge para nada de él mismo, sino que era ya un desgastado cliché del Romanticismo, del que Rodolphe ya había abusado en su despreciable carta de despedida. Charles, por el contrario, frente a la presencia de este hombre, ‘que la había amado y en el que creía ahora reencontrar algo de ella’, entra en profundas reflexiones; el manoseado lugar común retoma para él la unicidad de una gran sentencia: con ella se eleva este sencillo médico de pueblo, que nunca había sido atraído ni por un bello resplandor, sobre la prosaica realidad hacia el mundo romántico-poético de su mujer que, mientras ella vivió, nunca llegó a comprender. Así, el que menos era capaz de participar de su romántica existencia, se convierte en el único que comprende, aunque demasiado tarde, su destino. Pues el hombre al que Emma nunca pudo perdonar que entrara en su vida se apropia después de su muerte de la manera de vivir de ella y de sus pareceres, insiste en darle sepultura de la manera más romántica y muere poco después «comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son cœur chagrin» (p. 645).

XII

Las consideraciones anteriores han mostrado cómo se ha puesto a prueba nuestra máxima en su apropiación literaria, cómo se intentó hacer efectivo el postulado de que una plena comprensión del otro debe incluir la posibilidad de perdonarle y, consecuentemente, restablecer la paridad de una consideración recíproca; pero también han mostrado cómo aquél postulado fue puesto en duda bien pronto. Si bien el umbral entre la superación de facto del postulado y la posibilidad de superarlo se puede datar entre Rousseau y el Idealismo alemán, la acuñación definitiva del proverbio permaneció incierta y a partir del siglo XIX mostró ya su problematización con agudeza creciente. Mientras que la afirmación de la equivalencia entre comprender y perdonar presupuso la laicización de la confesión vital cristiana, la proclamación de la autonomía de la conciencia, la elevación del individuo a sujeto jurídico y el viraje de la hermenéutica hacia la comprensión de lo individual, la problematización de la sentencia puso cada vez más en tela de juicio sus premisas idealistas: tanto la transparencia de la autoconciencia como de la comprensión intersubjetiva. La confianza en la

posibilidad de experimentarse a sí mismo en el otro y al otro en uno mismo, como dejó escrito espléndidamente Schiller en su dístico «si quieres conocerte a ti mismo, observa entonces cómo lo hacen los demás; si quieres entender a los otros, mira en tu propio corazón», no deja de ser un precario apogeo de la historia de la literatura. El camino desde el primer malentendido hasta la conciliación de una autocomprensión que permita deshacerse de prejuicios y al mismo tiempo reconocer, en la experiencia del otro, al propio yo oculto, no se ha vuelto a recorrer después de Jane Austen –que lo ensayó en *Orgullo y prejuicio*–, hasta donde alcanzo a ver, en la alta literatura con la confianza de una solución armónica. Sin duda, la expectativa, considerada ingenuamente, del «tout comprendre, c'est tout pardonner» se podría encontrar posteriormente en el obligatorio happy end de la literatura vulgar –en el sentido superficial de la sentencia, que tan susceptible es de convertirse en el cliché de una hermenéutica afirmativa–. Por otra parte, la siguiente serie de ejemplos mostrará a qué problemática moral puede conducir la esperada equivalencia entre comprender y perdonar cuando sus presupuestos idealistas son abandonados.

La crisis a la que debe conducir una rígida aplicación de la máxima –y que se vuelve el destino del ‘idiota’ de Dostoiewski– hace patente uno de los presupuestos de la comprensión indulgente, del que todavía no hemos hablado. Su solución armónica había sido hasta entonces prejuzgada al tratar al otro no como un sujeto contingente, sino como un tú privilegiado. Así, se había facilitado la equivalencia idealista entre comprender y perdonar al desarrollarla como una relación de amistad o de amor y, por consiguiente, ésta descansaba en un acuerdo fundamental, que podía experimentarse espontáneamente –como simpatía– o reconocerse progresivamente –como afinidad de caracteres–. Cuando, sin embargo, entra un otro cualquiera en el lugar del tú privilegiado, se pierde un puente hermenéutico y la voluntad de comprensión choca contra la voluntad ajena en su contingencia inmediata. Y si, como en el caso del príncipe Mischkin, sólo se puede practicar una indulgente comprensión con todos los demás, entonces se disuelve la tensión entre lo propio y lo extraño en una compasión que todo lo abarca. Esta compasión, que está, en el acto de comprensión, dispuesta a perdonarlo todo a cada cual, sobrepasa toda frontera de la comprensión y del consentimiento moral, y deja sin fuerza la pregunta por el bien y el mal, por lo justo y lo injusto.

En el destino de Mischkin se puede leer cuán diferente se presenta el problema de la comprensión intersubjetiva cuando un otro cualquiera debe tomar el lugar del tú privilegiado. El mandamiento cristiano ‘amarás a tu prójimo como a ti

mismo' no implica de ningún modo el comprenderle para ayudarlo en su necesidad. El amor al prójimo no se puede determinar por la simpatía a una persona, por el aprecio de sus cualidades humanas, aunque incluye, sin embargo, la obligación de amar al enemigo. Presupone exclusivamente reconocer entre los hombres más vulgares a un hermano o a una hermana cristianos. Requiere – como atestigua la alegoría del buen samaritano– el servicio concreto al prójimo concreto; no se puede, por tanto, compensar sólo mediante compasión, mediante un puro perdonar comprensivo. Puesto que es éste precisamente el rasgo dominante de Mischkin, me parece dudoso si el 'idiota' de Dostoiewski, entendido como el 'loco por amor a Cristo', corresponde siquiera al concepto neotestamentario del amor cristiano al prójimo. Estoy seguro de que no se pueden ignorar sus aspectos cristianos y que se puede entender el consiguiente escándalo, provocado por su aparición en la sociedad corrupta, como disgusto de la creencia pura en un mundo alejado de la fe. Sin embargo, su rol de loco bendito que puede expresar verdades prohibidas, no consigue convertir a los otros a la verdad del espíritu de infancia evangélica: al final la sociedad, que de él tanto se reía como asombraba, sigue tan corrupta como lo era al comienzo. Mischkin tiene que reconocer que «nunca lo experimentamos todo de nadie como es preciso» y tiene que resignarse a no ser comprendido, ni siquiera por su amada Aglaya (II, 486). Tiene que reconocer que su indulgente compasión con todo no es suficiente, porque a él, que como Cristo quiere sufrir por todos, no le es dado, como al Salvador, perdonarlo todo al penitente y expiarle sus culpas. Debe fracasar en la medida que se diluye su servicio al prójimo en su amor místico a todos los hombres, tanto buenos como malos, con lo que, en su contradictoria inclinación por Aglaya y Natasha, mezcla Eros y Ágape y las pierde a ambas. Debe sucumbir claramente, porque no puede apartar del mal ni siquiera a aquel que le es más cercano, ni cuando había previsto el asesinato de Natasha por Rogoshin.

Cuando el «bendito loco», en el catastrófico final, cree poder perdonar el mismísimo crimen sobre Natasha a su hermano en Cristo, y posteriormente caer en la demencia, adquiere el «tout comprendre, c'est tout pardonner» su sentido místico, inaudito hasta entonces. Pero visto con los ojos de un nomístico se manifiesta aquí, también por primera vez, en la contrastable historia de nuestra máxima, su reverso fatal, a saber, que comprenderlo todo es suficiente para perdonarlo todo y, por consiguiente, también para justificarlo todo –se trata del dudoso oculto sentido que desde entonces ha llevado a la hermenéutica a afirmar constantemente aquello que hace comprensible.

XIII

Con Retrato de una dama (1881) de Henry James, aparece el cambio característico de la Modernidad en que se invierte el camino que va de la incomprensión a la comprensión. En esta obra, la historia de un matrimonio, que supuestamente había empezado en una perfecta armonía, termina en un conflicto irresoluble, debido a que se hiere la consideración a la persona del otro de tal modo que después no se admite ningún tipo de comprensión indulgente²⁴.

Como ejemplo de desenlace armonioso, al que renuncia Henry James, podríamos primero intercalar una novela de Anthony Trollope, que parte de una constelación de personajes parecida. *Can You Forgive Her?* (1864) es también el retrato de una joven dama que demora su camino al matrimonio con sorprendentes rodeos²⁵. Alice rompe su compromiso matrimonial con John Gray, un caballero sin tacha ni defecto, para volver con George, su primer amor; pero luego rechaza otra vez el prometido matrimonio con su primo, que estaba envuelto en un hálito de escándalo y ratifica su compromiso con John, su amante imperturbable. Que uno le pueda reprochar haber roto su palabra tres veces («that three times she would go back from her word, because her fancy had changed», p. 399) es el motivo externo con el que se quiere confrontar al lector: «Can you forgive her in that she had sinned against the softness of her feminine nature?» (p. 730). Aquí, por tanto, el problema de una comprensión que incluya el perdón se transfiere explícitamente al lector, al que el anticuado narrador expone su juicio: «I think she may be forgiven, in that she had never brought herself to think lightly of her own fault» (p. 730).

No obstante, en la acción tiene lugar un drama de la comprensión que aporta un nuevo matiz a nuestra sentencia: a la comprensión indulgente se le opone aquí el hecho de que la propia protagonista no se puede perdonar a sí misma. Alice siempre retrasaba, y después rechazaba, su matrimonio con John en el fondo sólo porque lo encontraba demasiado perfecto («‘He is perfect! Alice had said to herself often. ‘Oh that he were less perfect!’», p. 149), pues ella dudaba no estar a su altura y, además, veía peligrar su derecho a realizarse a sí misma. Pero, cuando se arrepiente de su relación con el frívolo e irascible George, valora como imperdonable su comportamiento con John (cap. 11), sobre todo cuando

éste se aventura con extrema generosidad y paciencia a liberarla de las estrategias de extorsión de su primo. La problemática moral que mantiene el valor de la exorbitante y algo amarillenta novela de Trollope culmina en el reencuentro de la extraña pareja en su viaje –obligado en esta época– a Suiza. John reconoce que su felicidad común tomaría pie cuando ella consiguiera perdonarse a sí misma (cap. 70). «She was as a prisoner who would fain cling to his prison alter pardon has reached him, because he is conscious that the pardon is undenied» (cap. 74). Su último argumento es apropiado al lugar en que ocurre la conversación, el cementerio de Lucerna: si ella, después de todo lo ocurrido, todavía le quiere, no tiene ningún derecho a rechazarlo: «And am I to be punished, then, because of your fault? Is that your sense of justice?» Poder perdonar a otro requiere ser justo frente a su propia conciencia: «If you love me, Alice, I tell you that you dare not refuse me. If you do so, you will fail hereafter to reconcile it to your conscience before God». Le sigue a esto el primer y único beso que el narrador, para satisfacer la rigidez moral del lector, se atreve a introducir: «I wonder whether he was made happier when he know that no other touch had profaned those lips since last he had pressed them» (p. 772)*.

Tales concesiones a un happy end están completamente alejadas de Henry James. El autor ha presentado con gran ironía a su heroína. La delgada jovencita de Albania, llevada como huérfana a la retrógrada Inglaterra, está caracterizada por una ardorosa curiosidad por la vida (III, 45), así como por «her combination of the delicate, desultory, flame-like spirit and the eager and personal creature of conditions» (III, 69). También posee una ‘desenvoltura para la fantasía’ que le consigue algunos favores, aunque también le juega malas pasadas’ (III, 68). Así, ella sigue hasta el fondo sus tardo–románticos ideales e ilusiones –por tanto, una continuadora de Emma Bovary–. La variante puritana de su bovarismo se hace valer fatalmente por el trato que dedica a su pretendiente. Ella rompe su compromiso amoroso con el prosaico americano hombre de negocios Caspar Goodwood y rechaza el contrato matrimonial del tan perfecto como simpático inglés Peer Lord Warburton, porque éste se oponía a su deslumbrante ilusión de un libre descubrimiento de la vida (III, 155). Ignora el profundo cariño de su primo Ralph, afectado por una enfermedad pulmonar, y echa al viento su advertencia sobre el indigno Osmond. Ella cree seriamente amar a este indolente holgazán precisamente porque carece de todo aquello que caracteriza a Lord Warburton: condición, capacidad y cualidades brillantes: «She was a person of great good faith, and if there was a great deal of folly in her wisdom those who judge her severely may have the satisfaction of finding that, later, she became consistently wise at the cost of an amount of folly which will constitute almost a

direct appeal to charity» (III, 145)*.

El popular capítulo ILII, en el que ella reconoce con el más profundo horror que había ‘visto sólo la mitad de la naturaleza’ (IV, 191) de Osmond, es una escena cumbre de la hermenéutica interpretativa. Una inesperada y falsa acusación permite de golpe reconocer a Isabel que no conocía el verdadero carácter de Osmond y que su matrimonio en realidad descansaba en un acallado malentendido. Ahora que el silencio se vuelve insoportable, toma conciencia del engaño de su avenencia. No se trata tanto que ella pueda inculparle una falta o un comportamiento cruel (el pérfido complot con su anterior amante le llegará a los oídos más tarde); sino que cree simplemente que él en el fondo la odia (IV, 191). De su odio y de su profunda, imperceptiblemente creciente desconfianza, ella se explica la singular oposición en la que ambos se encontraban: «An opposition in which the vital principle of the one was a thing of contempt to the other» (IV, 190). La dañada consideración de la persona y de la libertad del otro deja sólo una última salida: entender que uno ya no puede comprender más. Comprenderse mutuamente adopta aquí la forma negativa de reconocer el motivo que excluye toda comprensión y todo perdón: «For them there could be no condonement, no compromise, no easy forgetfulness, no formal readjustment. They had attempted only one thing but that one thing was to have been exquisite. Once they missed it nothing else would do» (IV, 247)**.

Entre Isabell y Ralph se juega un segundo y opuesto drama de la comprensión. El primo, gravemente enfermo, desde el comienzo la comprendió en su desesperanzado amor mejor de lo que se comprendía ella misma cuando intentaba constantemente rechazar su comprensión. Ella le agradeció, aunque sin saberlo, la herencia concedida y, con ello, la libertad de no tener que casarse por dinero. Ralph, quien planeaba para ella ‘un destino más alto’, observa en Osmond su ‘estéril diletantismo’ y advierte inútilmente a Isabell: «You were not to come down so easily» (IV, 69). Pero sólo consigue que ella se proponga, en caso de que su matrimonio fracase, no confesarle nada al respecto. De esto último ella está todavía convencida cuando le visita en su lecho de muerte en Roma. Cree mostrarle su amistad al hacerle creer que no le guarda ningún rencor y al no dejarle saber que su matrimonio acabó amargamente. Sin embargo, «Ralph smiled himself, as he lay on his sofa, at this extraordinary form of consideration; but he forgave her for having forgiven him» (IV, 204)*. Sólo cuando, en una manifiesta aunque silenciosa oposición contra Osmond, ella decide hacer compañía a Ralph en su lecho de muerte, el conflicto entre ambos se resuelve en una mutua sinceridad: «I always tried to keep you from

understanding; but that's all over». – «I always understood», said Ralph. – «I thought you did, and I didn't like it. But now I like it» (IV., 415)**.

A este conmovedor clímax de una comprensión in extremis –«Here on my knees, with you dying in my arms, I am happier than I have been for a long time. And I want you to be happy» (IV, 416), le sigue un final curioso. ¿Por qué no cree todavía Isabell, después de su confesión, que entre ella y Osmond se ha acabado todo? ¿Por qué no se deja rescatar como el náufrago de su naufragio por el imperturbablemente fiel Caspar Goodwood, que resurge al final, aunque ella le haya reafirmado en su «dura masculinidad»? ¿Por qué termina la novela con la noticia de que ella ha vuelto a Roma, aunque para el lector ya no es imaginable cómo podría transcurrir otra vez la vida con Osmond? La interpretación usual de que ella lo ha hecho en su consideración por su promesa matrimonial y por el sentimiento del deber respecto a su hijastra, me parece demasiado sencilla. Isabell, que se ha deshecho de su bovarismo en el último acto de comprensión, con el cual hizo justicia al amor de Ralph, difícilmente podría adaptarse al puritano rol de soportar el martirio de un matrimonio arruinado. Incluso si interpretamos que su emancipación se queda a mitad de camino, el final de la novela parece mantenerse abierto y ambiguo –tan ambiguo como el frágil consuelo de resignación que Miss Stack-pole le ofrece sobre la marcha al desconcertado Caspar Goodwood: «Look here, Mr. Goodwood», she said; just you wait» (IV, 437).

XIV

El caso de una comprensión que se revela progresivamente como un malentendido se puede comparar con el caso opuesto en el que las personas se entienden demasiado bien: *A Family and a Fortune* (1935) de Ivy Compton-Burnett²⁶. Esta novela, que Natalie Sarraute ha rescatado del olvido como precedente de la novedosa forma de diálogo «sous-conversation», desarrolla todos y cada uno de los sucesos del cerrado mundo de una familia –la llegada del padre, la inesperada herencia del tío Dudley, su amorío con Miss Sloane, la muerte de la madre Blanche, la supresión de la herencia de la acompañante Miss Griffin, el conflicto entre los inseparables hermanos– en un interminable diálogo entre los implicados: «beautiful family talk, mean and worried and full of sorrow

and spite and excitement» (p. 287). Con esta observación no se ha dicho mucho del tío Dudley. Pues lo que se juega en el seno de esta familia es el conflicto entre generaciones, entre géneros y entre hermanos, que para el que está fuera – y, consiguientemente, para el lector– no se puede tomar a la ligera. Sin importar si se discute sin motivo alguno o en atención a felices o desdichadas coincidencias familiares, el conflicto adquiere siempre una dolorosa forma, porque cada parte se dedica a descubrir a los otros en sus inconfesados motivos y en sus intereses ocultos. Aquí todos se conocen tiempo ha tanto interior como exteriormente (p. 10). Dicho de otro modo, se entienden demasiado bien, de tal modo que el sentido de la sentencia se vuelve en su opuesto: comprenderlo todo sólo parece conducir a un no olvidar nada y, por tanto, a un no poder disculpar nada a los demás.

En el nuevo tipo de diálogo de Ivy Compton-Burnett, todas las personas están dotadas con el don analítico de no tomar simplemente la expresión de los interlocutores palabra por palabra, sino de interpretarla hacia aquello que calla intencionada o desintencionadamente. Incluso Autrey, el hermano más joven, de sólo quince años, a menudo da en el blanco, con sus petulantes comentarios, en el delicado asunto de cada situación. Así ocurre, por ejemplo, cuando Justine quiere ayudar a que los amantes Dudley y Maria se despidan sin problemas, mientras que el padre y la tía se interponen: «Father's look at Uncle goes to my heart», she said, as she joined her brothers. Clement looked at her and did not speak. He also had followed his father's eyes. . . «Some things are too sacred for our sight», said Aubry. «They can only bear Aunt Matty's» (p. 191)*. En este fragmento se muestra claramente que el conflicto entre los miembros de la familia también conserva, sin embargo, junto a tanta intransigencia, un límite: la intromisión de una persona extraña, en este caso una intrusión de la tía, que había sido rechazada deshonestamente, es contrarrestada mediante el repliegue del círculo de solidaridad de la familia, que hasta ahora había pasado desapercibido. Quien no sigue sus reglas de juego, es expulsado. La citada observación de Dudley sobre la 'dominante cháchara' de la familia implica que la tía Matty se despida (p. 375). La trascendencia de contener la solidaridad interna de la familia se le hace consciente a Maria cuando estalla la más intensa pelea entre Dudley y Edgar, quien seduce a la amante de su hermano.

Maria stood apart, feeling she had nothing to do with the scene, that she must gripe for its cause in a depth where different beings moved and breathed in a

different air. The present seemed a surface scene, acted over a seething life, which had been calmed but never dead. She saw herself treading with care lest the surface break and release the hidden flood, felt that she learned at that moment how to do it, and world ever afterward know (p. 236)*.

Aquí ha encontrado su más intensa expresión la ambigüedad del diálogo que bajo la superficie de las normas convencionales muestra abismos ocultos de la ‘latente vida’ preconsciente, del impulso de un querer y un anhelar extraños a sí mismos.

Sin embargo, el desenlace de la novela no dice la última palabra en aquello que uno ya no entiende del otro. Cuando, debido a un accidente, se desparraman sobre el suelo un montón de pedazos de oro de la mesa de Clement –su participación en la herencia de Dudley– y éste debe aguantar que la mirada de toda la casa se dirija al rincón secreto de su vida (p. 285), Dudley cita nuestra sentencia: «We all have a little of the feelings at time. To know all is to forgive all», pero no sin añadir que «But we can’t let people know all, of course» (p. 287). Que uno haría bien en no darlo todo a entender, lo explica Dudley en otro lugar con la sabia consideración que «Saying a thing of yourself does not mean that you like to hear other people say it. And they say it differently» (p. 180). El irónico comentario a la sentencia pone bajo una luz más humana una importante regla del ‘juego de habilidad y del juego de azar’, en el que los participantes dependen para bien o para mal unos de otros (p. 204). Finalmente, cuando el mismo Dudley revela a su hermano, tan parecido a él, el único secreto que le había encubierto, a saber, que ya no siente nada por María, de quien Edgar le había alejado, resulta que entre tanto ha pedido la mano de Miss Griffin y ha sido rechazado por ésta. Esta confesión da a entender un perdón que restaura su mutua comprensión fraternal. Así, la novela puede concluir con la escena con la que empezó: «The pair went out and walked on the path outside the house, and Justine, catching the sight from a window, rose with a cry and ran to fetch her brothers» (p. 292)*.

Creo que aquí puedo interrumpir la serie de ejemplos, esperando que mis lecturas hayan esclarecido suficientemente la problemática de la sentencia como para despertar en otros el interés de completar y continuar su historia de la recepción. Los textos escogidos no tienen por qué inscribirse en una tradición continua. Más bien deberían servir para concretar y desplegar históricamente y mediante el desarrollo de la interpretación de la sentencia *Tout comprendre, c'est tout pardonner* aspectos del problema entre el comprender y el perdonar y, consecuentemente, del reconocimiento recíproco en la relación dialógica – lograda o frustrada– entre personas. La elección de los ejemplos no necesita disimular el limitado horizonte de lectura de su autor; incluso si fuera suficientemente representativa, no excluiría seguramente la posibilidad que el problema de la comprensión entre personas pudiera ser demostrada en otros textos y en otras épocas. Aún así, no es casualidad que la novela inglesa domine en esta perspectiva, sino que confirma su interés psicológico, más sutil que en otras literaturas de la época. Las escenas cumbres de hermenéutica que se construyen tan dramáticamente en las novelas de Jane Austen, Anthony Trollope, Henry James o Ivy Compton-Burnett apenas sabría compararlas con ejemplos análogos de la historia del drama.

La gran excepción a esto último la constituye el ejemplo del *Amphitryon* de Kleist, donde el motivo del doble radicaliza el problema de la comprensión de uno mismo en el otro. No quisiera volver sobre esta obra, porque a ella, a su prehistoria y a su posthistoria he dedicado ya una investigación específica, a la que me remito²⁷. Junto a esto es especialmente oportuno para nuestra problemática el *Amphitryon* 38 de Giraudoux como réplica al *Amphitryon* de Kleist. Pues allí, en una constelación antitética –una kenosis (un ‘deshacer lo hecho’ en el sentido de *A Map of Misreading* de Harold Bloom)– Alkmene, la víctima de la amarga tragicomedia del idealismo alemán, sufrirá, frente a Júpiter, esto es, frente a su figura precedente como *genius malignus*, una ingeniosa prueba. En Giraudoux, el todopoderoso dios fracasa en cada intento de romper la auto-comprensión de la pareja humana. En *Amphitryon* 38, la conciencia finita puede afirmarse contra la autoridad divina, porque tanto para Alkmene como para *Amphitryon* la ruptura entre identidad y rol se ha elevado a una relación de incompatibilidad con el otro, pues éstos han sabido defender su suerte final y, por tanto, sustraerse a la arbitrariedad divina. En el nuevo desenlace de Giraudoux, Júpiter, restituido a su rol de espectador, es suficientemente magnánimo como para restaurar la integridad de la pareja humana, satisfaciendo el deseo de Alkmene de suprimir el día anterior de la memoria de los amantes, en el que ambos fueron infieles sin sospecharlo del otro. Poder olvidarlo todo

puede aquí hacer superfluo perdonarlo todo y renovar la comprensión –tanto para una pareja que recomienza como para el mismo Júpiter, quien, al volver a ser dios emérito y ser devuelto a su rol lucreciano, se muestra al mismo tiempo como un dios comprensivo.

Una tematización de la comprensión como la que caracteriza la obra completa de Giraudoux es un fenómeno excepcional en la literatura de la última Modernidad, que principalmente trata de volverse hacia la problemática de la comunicación humana. Un texto en el que, como quien dice, se destierra a nuestra sentencia es el Tonio Cröger de Thomas Mann (1903). Allí el mórbido artista desestima «la literatura como camino hacia la comprensión, el perdón y el amor» y se plantea (silenciando su modelo en *A rebours* de Huysmann): «¿comprenderlo todo debería significar perdonarlo todo? No lo creo en absoluto. Hay algo a lo que llamo asco al conocimiento (. . .): el estado al que le es suficiente al hombre captar una cosa para que se hastíe mortalmente (que, a causa de esto, no se pueda reconciliar) –es el caso de Hamlet, el danés, este típico literato»²⁸. Para la «fatalmente enferma aristocracia literaria», ya no se puede volver a debatir el problema de la autocomprensión en el otro (la aversión del conocimiento del artista se origina significativamente al examinar profundamente una cosa).

Sin embargo, el problema vuelve en otros autores en un nivel más elevado, ya no entre persona y persona, sino en la relación del lector con la conciencia del otro, que la novela tematiza como a un extraño. Si miramos hacia el desarrollo de la novela moderna desde James Joyce y Virginia Woolf hasta Natalie Sarraute y Robbe-Grillet, se desmontan progresivamente los clásicos puentes de la comprensión que permiten al lector ponerse, sin cuestionárselo, en la psique y en el horizonte mundano de otro. La confianza de que un horizonte común de experiencia fundamente la autocomprensión en el otro ya no parece sostenible cuando una literatura exploratoria empieza a abandonar la clásica unidad del sujeto, a destapar la pluralidad del yo, a diluir el ser consciente en las ocultas regiones de lo inconsciente y a descomponer, con su renuncia a los personajes, la constitución del diálogo basada en personas. Frente a esto, el lector se encuentra trasladado a la situación de un tercero no iniciado, donde se le imponen, en su desacostumbrada extrañeza, nuevos problemas de la comprensión. Así ocurre cuando James Joyce lo pone frente al monólogo interno de una conciencia extraña, que se presenta en su pura contingencia. También cuando Virginia Woolf, en *Las Olas**, disuelve el destino de seis personas en un sujeto colectivo y obliga al lector a delimitar las costuras de lo individual en la transformación de la conciencia del grupo. Así también, cuando Natalie Sarraute, en *Portrait d'un*

inconnu, desmonta todos los atributos de los personajes clásicos: nombre, procedencia, rostro, cuerpo, indumentaria, para dejar emerger progresivamente sus ‘personae’, nombrados tan sólo por pronombres (yo, ella, él), del flujo anónimo de la subconversación. Así también, cuando inversamente Robbe-Grillet, en *La Jalousie*, reduce la relación entre tres personas al simple aspecto de una distante y aguda percepción sobre su comportamiento y su entorno objetivo, de tal modo que el lector sólo progresivamente pueda adivinar que es la cautiva mirada de un celoso a la que debe ir siguiendo.

XVI

La hermenéutica de la alteridad aplicada también se puede poner en juego entre personas cuando se disputan conflictos de comprensión al nivel de una comunicación distorsionada. Para tal fin, recordaremos, como conclusión a estas consideraciones, sólo el *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee. A esta obra, Paul Watzlawik ha dedicado, según mi opinión, una interpretación casi insuperable**. Ha podido mostrar que esta pieza –un purgatorio para los que buscan disputas matrimoniales– hace patente, en todos los aspectos de la comunicación distorsionada, la imposibilidad de no comunicarse, y lo hace «más real que la realidad» (p. 139), consecuentemente, mejor de lo que permitiría la psicología. Aquí, nuestra máxima se pone a prueba, por decirlo así, en su sentido opuesto: comprenderlo todo no significa perdonarlo todo, sino no perdonar nada. El matrimonio George y Martha se entiende sólo en un punto, no quererse comprender en nada. Se encuentran en una escalada de provocaciones recíprocas y en la invención de estrambóticos y crueles juegos matrimoniales («la humillación del anfitrión», «el caso de los invitados», «el juego de montar a la ama de casa», «¿qué digo de mi hijo?»), en los que ambos concurrentes se comprometen juntos, paradójicamente, a «no estar de acuerdo». A esta paradoja le corresponde la única regla de juego que se mantiene en pie durante todos los juegos matrimoniales, en los cuales las otras reglas se citan, se siguen y se rompen progresivamente: la ficción de tener un hijo. Que George, al final, fuerce esta regla mantenida por ambos y explique la muerte del hijo imaginario vale como lo más abominable y obliga a romper completamente el sistema de relación de la pareja.

En el círculo vicioso del duelo de injurias, las reglas de juego hacen referencia a sí mismas, lo que conduce constantemente a paradojas en este indefectible sistema que ninguno de los dos puede resolver. Son paradojas de la indecidibilidad*, del tipo del ‘double bind’ (clásico ejemplo: ‘¡Sé espontáneo!’): «Cuando la comunicación es una exhortación a la acción, entonces es desatendida mediante su seguimiento y es seguida mediante su desaprobación; si se trata de una definición del yo o del tú, entonces la persona definida por ella lo es cuando no lo es, y no lo es cuando lo es. El significado de la comunicación es indecible». (p. 196). El círculo vicioso de una tal indecidibilidad podría romperse cuando las comunicaciones del interlocutor se vuelven el tema de su comunicación (p. 93) o cuando un tercero les permite escapar de su indefectible situación (p. 215), lo que –añado yo– puede suceder gracias a la mediación estética (como ocurre en los llamados psicodramas). La indecidibilidad (undecidability)** es, por tanto, un síntoma de comunicación perturbada. El concepto ha obtenido posteriormente popularidad en otra parte, ¡en cuanto incuestionado principio de la deconstrucción! Si allí se ignora su procedencia, es por un motivo razonable: el concepto clave de la comunicación perturbada difícilmente puede ser adecuado para justificar la deconstrucción de toda comprensión de sentido. Que a partir de un fenómeno límite de la comunicación humana se constituya bajo mano su caso normal, se puede entender como dilema del procedimiento de deconstrucción, pero no se le puede disculpar tan fácilmente a sus adeptos. Tout comprendre, ce n’est pas nécessairement tout pardonner. . .

Notas al pie

¹ En lo siguiente, se cita según P. Robert, Dictionaire alphabétique et analogique de la langue française, París 1963. Las voces ‘comprendre’ y ‘entendre’ se citan sólo con el número para la referencia de ‘comprendre’ y con el número en cursiva para ‘entendre’. Para las siguientes citas sin su referencia específica, se cita siempre el mismo texto con el número de página del diccionario.

² Según la amable indicación de Claus von Bormann.

³ En Ecrits, París, Editions de Senil, 1966, p. 635. [«Entiendo aquí comprensión en el sentido nefasto que adquirió con Jaspers. “Entienda Ud.: -”, exordio mediante el cual aquel que no tiene nada que ofrecer cree imponer la comprensión a quien no ha entendido nada.» N.T.]

* [«Sich auf etwas verstehen»: véase Capítulo 1, §1-2 y las N.T. correspondientes.]

* [«¡Das versteht sich!» corresponde más a ‘¡Por supuesto!’ y ‘¡Claro que sí!’ N.T.]

⁴ Fontane, Sämtliche Werke, Munich, 1963, vol. 4, p. 359.

* [El fragmento completo dice: «lo que yo diga, o bien quede oculto porque aún no he tenido acceso a la vida pública, o bien se me perdone en razón de mi juventud; aunque ya han sido suprimidas de esta ciudad, no sólo la idea del perdón sino, incluso, la práctica normal de informarse», En Defensa de Sexto Roscio Armenio, Gredos vol. V, §3, Madrid, 1995. N.T.]

⁵ Citado en Reichert, Urban und human – Gedanken ubre lateinische Sprichwörterk, Frankfurt, 1992, p. 175.

⁶ «Wer liebt, der forscht», en Frankfurter Allgemeine Zeitung, N.º 145, 26 de junio de 1993.

⁷ La volonté de savoir, París, 1976, p. 29-30. [Trad. cast. Historia de la sexualidad. Vol. I. La voluntad de saber, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 28. N.T.]

⁸ Véase en particular el capítulo correspondiente en Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, op. cit., p. 232 ss. [Experiencia estética y hermenéutica literaria, Taurus, Madrid, 1986, p. 225 ss. N.T.]

⁹ G. Hess, en su introducción, todavía irremplazada, a Die Prinzessin von Clèves de Mme La Fayette, 1949, p. 246. [La princesa de Clèves, Planeta, Barcelona, 1983. N.T.]

¹⁰ Geständnis und Subjektivität, Munich, 1986, Capítulo A I.

¹¹ Mme. de La Fayette, La princesse de Clèves, París, 1947, Les Editions de Quatre-Vents, p. 85. [Trad. cast. La princesa de Clèves, Planeta, Barcelona, 1983.]

¹² Sincerity and Authenticity, Harvard University Press, ⁵ 1974.

¹³ Para el Rey Lear, véase el capítulo 7; también mi «Der Menschenfeind als Menschenfreund (Ein ‘Charakter’ im Horizontwandel des Verstehens)», en Französische Klassik, editado por F. Nies / K. Stierle, Munich, 1986, p. 295; también mi «Racines und Goethes Iphigenie», en Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, pp. 704-734 [trad. cast., «La Ifigenia de Goethe y la de Racine», en Rainer Warning, Estética de la recepción, Visor, Madrid, 1989, pp. 217-250].

¹⁴ En «Die Modernität der französischen Klassik – Negative Anthropologie und funktionaler Stil», en Französische Klassik, op. cit., p. 53.

¹⁵ Réflexions morales, en Oeuvres Complètes, editadas por L. Martin-Chauffier, París: Ed. de la Pléiade, 1950, con nota de la p. 649, que incluye la referencia a la carta de Mme. de La Fayette a Mme. de Sévigné del 24 de julio de 1673.

* [«Las infidelidades deberían apagar el amor, y no habría que sentirse celoso cuando hay motivos para estarlo: sólo las personas que evitan provocar celos son dignas de despertarlos en otro», en Máximas, Planeta, Barcelona, 1984. N.T.]

** [«La violencia que nos hacemos para seguir siendo fieles a lo que se ama equivale casi a una infidelidad», en Máximas, Planeta, Barcelona, 1984. N.T.]

¹⁶ Op. cit., p. 94.

* [Trad. cast. «¿Y habré de decirte aún una excelencia que eleva esos cantos sin ser notada? Nos atraen cada vez más, escuchamos, oímos y creemos entender; lo que entendemos, no podemos criticarlo, y así ese canto acaba por conquistarnos». Planeta, 1963, p. 708. N.T.]

* [Trad. cast. Ib. Planeta, 1963, p. 710. N.T.]

¹⁷ [Trad. cast., «Ella me ha dejado en el dolor la melodía y la palabra, para clamar la más honda plenitud de mi tribulación: y aunque el hombre enmudece en su tormento, a mí un dios me ha concedido decir cómo sufro». Ib. Planeta, 1963, p. 764. N.T.]

** [Trad. cast., «Los hombres no se conocen entre sí; sólo se conocen los galeotes que sufren largamente sujetos a un banco». Ib. Planeta, 1963, p. 762. N.T.]

* [«¿Cómo puede ser que dos seres que se han confiado sus pensamientos más íntimos, que se han hablado de Dios, de la inmortalidad del alma y del dolor, se conviertan bruscamente de nuevo en extraños?» N.T.]

* [«Intento entender para perdonar; / Quiero que se examine antes de exterminar; / Un disparo del pelotón como solución a un problema / Me disgusta». N.T.]

¹⁸ Véase también supra cap. I § IV. Citado según M. Frank, *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt, 1977, p. 328.

¹⁹ Jane Austen, *Pride and Prejudice*, ed. T. Tanner, Middlesex, Penguin Books, 1972. [Trad. cast. Destino. Barcelona, 2007. N.T.]

* [Trad. cast., «¡Qué humillante es este descubrimiento! ¡Cuán humillada me siento! Porque ésa es la palabra: ¡humillada! ¡He estado tan ciega como si estuviera enamorada. Sí, ciega, aunque no por amor sino por vanidad! (. . .) Ahora no sé ni cómo mirarme a la cara». Destino. Barcelona, 2007. N.T.]

²⁰ El idiota, en *Sämtliche Werke*, Munich, Hanser, p. 424. [Trad. cast. Ferma, Barcelona, 1967. N.T.]

* [Referencia a El loco en Cristo. Trad. cast. de Emanuel Quintana, Bruguera,

Barcelona, 1975. N.T.]

²¹ Sobre esto, R. Lachmann: «Die Schwellesituation – Skandal und Fest bei Dostoewskij», en Poetik und Hermeneutik XIV, pp. 307-325.

²² Das Sinngedicht, en Sämtliche Werke, Munich, Hanser, p. 1018.

²³ Œvres, París, La Pléiade, 1951, Vol. 1, p. 644.

²⁴ The Portrait of a Lady, New York, 1936 (New York Edition, vol. III/IV). [Retrato de una dama, Ediciones B, Barcelona, 1996. N.T.]

²⁵ Anthony Trollope, Can You Forgive Her?, Penguin Books, 1972.

* [«Me pregunto si él fue más feliz cuando supo que nadie más había profanado aquellos labios desde la última vez que él los había acariciado.» N.T.]

* [«Ella era una persona de muy buena fe, y si había una buena parte de insensatez en su sabiduría, aquellos que la juzguen severamente pueden tener la satisfacción de encontrar que, posteriormente, ella se volvió consistentemente sabia al coste de una gran cantidad de insensatez, lo cual casi constituye un directo llamamiento a la caridad.» N.T.]

** [«Para ellos no podía haber ni indulto, ni compromiso, ni olvido fácil, ni un reajuste formal. Habían alcanzado sólo una cosa, pero esta era exquisita. En el momento en que la perdieran, nada la podría sustituir». N.T.]

* [«Ralph sonreía, al estirarse en su sofá, por esta extraordinaria forma de consideración; pero la perdonó por haberlo perdonado». N.T.]

** [«Siempre intenté no dejarte comprender, pero esto se acabó» –«Siempre comprendí», dijo Ralph, –«Ya lo pensé, y no me gustaba, pero ahora me gusta». N.T.]

²⁶ A Family and a Fortune, Londres, Victor Gollanz Ltd. 1972. [Trad. cast. Una familia y una fortuna, Nuevo Extremo, Barcelona, 1961. N.T.]

* [«–‘La mirada que papá lanzó al tío me partió el corazón’ – dijo Justine, al reunirse con sus hermanos. Clement la miró sin decir palabra. Él también había seguido la dirección de la mirada de su padre. – ‘Algunas cosas son demasiado

sagradas para nuestros ojos’, dijo Aubrey. – Sólo soportan los de tía Matty». Trad. cast. ib. p. 206. N.T.]

* [María permanecía apartada, sintiendo que no tenía parte alguna en esta escena y que debería buscar su origen en las profundidades en que se movían seres diferentes respirando aires diferentes. El presente le parecía una escena superficial actuada sobre una base de vida palpitante, que había aparecido tranquila, pero nunca muerta. Se vio a sí misma pisando con cuidado para no romper esa superficies, para no dejar escapar ese torrente oculto. Sintió que en ese momento había aprendido la forma de hacerlo y que ese conocimiento permanecería con ella para siempre». Ib., 256. N.T.]

* [Ambos hermanos salieron de la casa y caminaron por el sendero, y Justine, que los descubrió desde una ventana, dio un grito y corrió en busca de sus hermanos». Ib., p. 347. N.T.]

²⁷ Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, op. cit., capítulo II D. [Sin traducción al castellano de esta parte N.T.]

²⁸ En Sämtliche Erzählungen, S. Fischer, 1963, p. 235. [«Tonio Kröger», Edhasa, Barcelona, 1994, p. 154. N.T.]

* [Las Olas, Lumen, Barcelona, 2004. N.T.]

** [Edward Albee, ¿Quién teme a Virginia Woolf?, Cátedra, 1997, Madrid. N.T.]
P. Watzlawik et al.: Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien, Berna/Stuttgart/Toronto, ⁸ 1990.

* [Optamos por usar este término todavía sin normalizar, aunque es corriente en la matemática y la lógica y ocasional en alguna corriente de filosófica. N.T.]

** [En alemán e inglés en el original. N.T.]

B)

Ejemplos de hermenéutica

El Libro de Jonás. Un paradigma de la «Hermenéutica de lo Extraño»

I. Planteamiento de la cuestión

¿Qué puede aportar la hermenéutica literaria al tema «Verdad de la escritura-Verdad de la interpretación»? La hermenéutica literaria es plenamente consciente de ser una hija más joven y profana de la hermenéutica teológica, lo que condiciona que tenga con ésta una deuda de gratitud y deba demostrar, a la vez, frente a ésta, su autonomía. Uno de los problemas comunes es la mediación entre texto y presente, la comprensión del texto en su distancia temporal y, con ello, de la alteridad del mundo en el que tuvo su origen. Lo que la hermenéutica literaria a lo sumo puede aportar al trabajo perfectamente desarrollado en la exégesis teológica es el acceso a la comprensión estética. Ésta no parte de aquello que histórica y teológicamente ya sabemos, sino de aquello que en la lectura nos causa extrañeza. La comprensión estética busca de este modo evitar la apariencia de que el texto sea accesible inmediatamente en una lectura ingenua. Por la descripción de su extrañeza hace visible la distancia temporal que existe entre el texto y nuestro presente. La experiencia estética no está per se en oposición a la experiencia religiosa. Más bien puede servir para construir un puente entre un texto y un mundo de creencias que se ha convertido en extraño y, con ello, preparar el proceso de la mediación de horizontes que la exégesis teológica también precisa si procede hermenéuticamente, esto es, si quiere llevar a cabo los tres pasos de la tríada gadameriana: comprender, interpretar y aplicar.

Para la pregunta universal por las condiciones y posibilidades de una experiencia de la extrañeza –según una hermenéutica tanto de la distancia temporal (histórica), como de lo extraño coetáneo (cultural)– el Libro de Jonás parece ofrecer un magnífico paradigma. El hecho de que provenga del Antiguo Testamento eleva aún más su rango, pues la Biblia se ha convertido con la

traducción de Lutero en una fuente inagotable de prosa narrativa alemana. El Libro de Jonás confronta al lector moderno, es decir, ilustrado, con un abanico de aspectos de la extrañeza; al ilustrado, pero también a su coetáneo todavía en la fe cristiana, y también al experto, a saber, al teólogo: un texto arcaico en su altamente desarrollada figura formal-literaria, tres actantes actuando en contra de toda esperanza: el profeta rebelde y fracasado, el infiel listo para la conversión, el Dios prolijo que se arrepiente del juicio que había concluido. Para superar esa extrañeza potenciada, es aconsejable proceder, siguiendo a Odo Marquard, separando hermenéutica reconstructiva de hermenéutica aplicativa en dos pasos de la interpretación, aunque se presupongan mutuamente desde el principio. Según esto, cabría, ante todo, hallar el contexto primario o, dicho de otro modo, «el conjunto de preguntas no explícitas a las que el texto era una respuesta». Acto seguido se tendría que mediar entre la distancia hecha patente del texto y el presente del lector, esto es, con el contexto secundario o, dicho de otro modo: con «el conjunto de preguntas no explícitas para las que el texto no era todavía una respuesta»¹. Que estas preguntas no existían cuando nació el texto no las hace históricamente ilegítimas, ni las convierte en mera retroyección de intereses presentes (en una actualización ingenua). Se convierten en hermenéuticamente legítimas si el sentido reconstruido del pasado permanece como instancia de control a la que han de responder las preguntas del presente (en una apropiación genuina), esto es, sólo si permanecen en juego las preguntas a las que el texto proporcionaba una respuesta hasta entonces no reconocida, pero no aquellas a las que el texto no puede responder.

La hermenéutica literaria debe añadir a esto que no todos los textos ni géneros textuales tienen de por sí el carácter de una respuesta (la lírica, por ejemplo, no cae bajo el primado de una ‘proposición’ que deba ser comprendida como respuesta a preguntas implícitas). La hermenéutica literaria recomienda por ello suspender momentáneamente la hermenéutica de pregunta y respuesta y, en consecuencia, la descodificación del sentido posible para, en primer lugar, hacer patentes la otredad del mundo y de los receptores para los que el texto fue concebido. Si no se descubriera inmediatamente algo común en la comprensión de lo extraño, algo propio en lo extraño que no lo certificara meramente, sino que además lo ampliara y enriqueciera, entonces habría que suprimir primero la resistencia de lo extraño lo más drásticamente posible antes de que pudiera ser de nuevo restablecida en el ir y venir de la hermenéutica reconstructiva y aplicativa. El objetivo de este segundo paso de la interpretación debe ser el juicio de si la alteridad del texto se nos aparece todavía como extraña y pretérita o de si puede ser una respuesta a una pregunta legítima y que concierne al sentido del

texto. Aquí ha dado buenos resultados el procedimiento de tomar con cuidado lo que nos causa extrañeza del texto en la primera lectura y no descifrar de buenas a primeras los pasajes más oscuros, sino dejarlo en preguntas abiertas (preguntas que el texto mismo deja abiertas para nosotros, no aquellas que puedan formularse en la reconstrucción del contexto primario o en la aplicación al contexto secundario). Este modo de acceder a él presupone la reflexión de la percepción estético-literaria, pero sin recurrir a la investigación teológica, y hace abstracción de que a pesar de que el texto está conformado literariamente, su intención era y sigue siendo la de ser un documento de la fe israelí y cristiana. Se trata más bien de poner en juego la extrañeza de un texto para que pueda ser leído con los ojos de un ‘gentil’ moderno, pero con el parti pris de que el Libro de Jonás tiene preparada una respuesta de lo más actual para aquél y que sorprendentemente no precisa de las premisas de la fe cristiana, como espero poder mostrar en un segundo paso de la lectura. Si esta lectura no satisface las demandas de la teología, ésta puede consolarse con el hecho de que el reconocimiento profano de la fe como experiencia de lo extraño supone todavía un puente hermenéutico, y no precisamente la forma más ínfima del reconocimiento del otro.

II. La extrañeza del texto (desde el punto de vista de la hermenéutica literaria)

El Libro de Jonás pertenece a los textos más conocidos de la Biblia. Su popularidad ha crecido tanto por encima de su fuente original que la historia del ‘hombre en la ballena’ es familiar incluso a aquellos que nunca han podido leer la Biblia y para los que la fe de sus antepasados es algo muy lejano. Un grado tal de notoriedad tiene la consecuencia hermenéutica de que la resistencia primera de lo extraño es asimilada completamente por una familiaridad secundaria –en la ilusión de una comprensión inmediata, a la que todos los elementos arcaicos de una historia inmemorial han tomado el carácter de sobreentendidos–. ¡Tan sobreentendidos que, al final, no ya la historia, sino en todo caso la fe de aquellos que en una actitud ‘ingenua’ o dogmática la tenían por verdadera, se siente como extraña! Incluso los milagros naturales y su punto álgido, el monstruo marino, que a la llamada de Dios se traga al héroe, lo aloja en sí durante tres días y tres noches y luego lo vuelve a escupir, todos ellos perderían su carácter sobreentendido. Si al principio el entendimiento ilustrado chocó con

esto y el dogmatismo cristiano defendió su realidad sobrenatural, hoy esta disputa se ha extinguido: todo el mundo sabe –también los teólogos se aprovechan de este conocimiento– que en los primeros tiempos de la fe, como después también en los cuentos, lo maravilloso fue experimentado no como excepción, sino como la regla. Los que crean serán los bienaventurados; los que no crean, pueden deleitarse estéticamente y remitirse a una fórmula famosa –«the willing suspension of disbelief»– con la que la teoría narrativa explica la actitud hacia lo maravilloso, no-cotidiano, y la realidad de lo irreal que surge de ésta y que parece ser particular de la actitud ingenua hacia la ficción.

Deconstruir esta familiaridad secundaria para reconstruir la familiaridad primaria, para nosotros extraña, en la resistencia de lo temporalmente lejano, que el texto suponía en el mundo de sus destinatarios, requeriría, por de pronto, limitar la fórmula de la «willing suspension of disbelief» a la actitud estética que ésta ciertamente ya implica. La renuncia intencionada al patrón de medida de la realidad cotidiana o, dicho de otro modo, el placer del «como si» requiere una distancia estética que sólo es posible si la experiencia estética ya ha dejado tras de sí la participación inmediata en la fe religiosa. El milagro en el que se cree no puede ni necesita excluir la incredulidad, pues el ‘milagro de la fe’ pretende ser evidente de modo inmediato y con ello la distinción entre voluntariedad e involuntariedad, entre ficticio y real, queda suspendida. La distinción entre real y ficticio, que se ha convertido en algo autoevidente hoy, tiene una fecha tardía en todas las culturas². Evocar una actitud arcaica que estuviera definida por la indistinción entre ficción y realidad precisa de una hermenéutica de la extrañeza temporal y cultural que busque descubrir, tras lo que se presenta en el texto como aparentemente autoevidente, al Otro, extraño y desafiante para nosotros. Ciertamente que en este intento no le corresponde a lo no dicho menos significado que a lo dicho.

Capítulo I: De Jonás, el conductor de la acción, en el cuento no sabemos más que el hecho de que era hijo de Amitai (v. I), pero ninguna palabra sobre su vida o sus actos anteriores, tampoco sobre la situación en la que –¿palmariaamente inesperada?– la palabra del Señor fue a él. No se dice por qué justo a Jonás se le ordena anunciar a la ciudad de Nínive el castigo por su maldad. ¿Debe esto querer decir que la misión de profeta puede tocar a cualquiera, o bien permanece el motivo de su elección oculto para no ser descubierto hasta más tarde? El categórico discurso del Señor hace suponer que Él no tenía a bien el hablar in persona con el pecador, sino que se sirve de un mensajero, del que no se espera ninguna réplica. Esto lo mostraría el Pero en el verso 3, el primero de

una serie de peros colocados enfáticamente³, al igual que en los versos 1.4, 2.1, 4.4, 4.7, que abren un giro inesperado de acontecimientos y que a la par que se ofrecen para la estructuración de la construcción de la narración. «Pero Jonás, teniendo presente al Señor, se puso en camino a Tarsos y subió por Jope». Lo inesperado de este comportamiento se aparece aun como más grave en cuanto el hombre de Dios, «teniendo a Dios presente», espontáneamente da media vuelta y huye. Su motivo –¿es miedo, impotencia, duda en el mensaje o desobediencia?– queda otra vez sin expresarse. El segundo Pero introduce la respuesta del Señor en el porte sin palabras de un Dios, «que ha hecho el mar y lo seco» (v. 9) y que arroja una tormenta violenta sobre el mar, por tanto, que echa mano de medios desproporcionadamente enormes para adoctrinar a su pusilánime profeta⁴. Todavía podemos representarnos la «omnipotencia de Dios en la naturaleza» –al menos como reminiscencia poética–, pero lo que separa a este sentimiento estético de lo sublime, herencia del idealismo alemán y del romanticismo, aquello por lo que está a un mundo de experiencia del Dios del Antiguo Testamento y que sólo puede transmitirse, primero una terrible tormenta, y luego un monstruo marino, se hace aun más evidente cuando examinamos más de cerca la reacción en el barco (v. 5-15). Es una atmósfera de la catástrofe in extremis: angustia mortal en la que cada uno llama a su Dios; se tira lastre por la borda, después la acción mágica de echar a suertes quién sea el culpable y ha conjurado la ira de su Dios; finalmente –no menos chocante para la conciencia ilustrada ritual del chivo expiatorio–, el tirar a Jonás al mar para suavizar la ira de su Señor. «Y entonces el mar reposó de su furia» (v. 15) –¿está Yahvé aun más acá o ya más allá de la creencia mágica? ¿La utiliza como una prueba de fuerza para mostrar su superioridad sobre los dioses de los gentiles? Así lo parece, pues los tripulantes de la nave se convierten a él al final «con gran temor» (v. 16). Su noble conducta hacia Jonás contrasta desde el principio con la pusilanimidad y la insensibilidad del hombre de Dios de un modo que seguro debía escandalizar a un ánimo ortodoxo: exhortan a un dormido Jonás primero a llamar a su Dios; lo echan después de que le toque a suertes, no enseguida al mar, sino sólo después de haber averiguado su origen y le han dejado a él mismo tomar la decisión: «¿Qué debemos hacer contigo para que el mar se serene y nos deje?» (v. II). Sin embargo, con ‘pusilanimidad’ todavía no se había acertado con el complejo carácter de Jonás. ¿Por qué mientras todos los demás en la tormenta temen por su vida puede él recostarse en la última bodega y allí «dormir inalterable» (v. 5)? Ya que a él no le está permitido el ‘sueño de los justos’, debería ser un –por otro lado, paradójico– gesto de protesta? ¿O se muestra aquí ya al poeta harto de vivir que preferirá luego ser echado al mar que cumplir el encargo de Dios? Entonces, ¿por qué lo

ha escogido Dios justo a él, cuando es evidente que era tan poco apto para el servicio de profeta?

Capítulo 2: «Pero el Señor envió un gran pez para tragarse a Jonás y Jonás estuvo tres días y tres noches en la panza del pez» (v. 1). La extrañeza del milagro de la ballena es, en parte, salvable filológicamente y hasta este punto puede aislarse para nuestra problemática. Obsérvese al respecto tan sólo que Jonás no es salvado porque se hubiese hecho más juicioso y en su más grande necesidad llamara otra vez a su Señor. Su canto en la panza de la ballena es, retrospectivamente, un salmo de gratitud que ofusca el proceso narrado, pues en un añadido posterior, seguramente concebido para explicar el milagro de la ballena tipológicamente como «signo del profeta Jonás» para aquel que «tiene ojos para ver» y que anuncia algo mayor: el «hijo del hombre, [que] estará tres días y tres noches en lo más profundo de la Tierra», como Cristo mismo (Mateo, 12, 38-42), en tanto que primer exegeta que interpreta el texto del Antiguo Testamento contra los escribas insensatos y los fariseos. La primera resistencia de lo extraño es suspendida en la exégesis tipológica; el ‘signo de Jonás’ pertenece ya a la extrañeza secundaria de la para nosotros lejana experiencia de la historia cristiana, que relacionaba simbólicamente el primer hecho con el crucificado resucitado al tercer día. La resistencia primaria de la fe arcaica, aun lejana para nosotros, se extingue en la interpretación moderna, arquetípica o de la psicología profunda. El diagnóstico de la deglución del héroe por un monstruo marino pertenece a uno de los mitos más extendidos producidos por la cultura (con el prototipo del sol que se sumerge al oeste en el mar para resurgir de nuevo en el este), o también el recurso al instinto original de volver al regazo materno para renacer puro e íntegro en una nueva vida⁵, constituyen ciertamente puentes hermenéuticos no despreciables al mundo místico de culturas extrañas o a la inhibición traumática del paciente. Sin embargo, son sólo puentes obligados que no conducen directamente al sentido extraño del texto, sino que deben ser contruidos de nuevo si dicho sentido debe ser abierto en su alteridad –en la diferencia específica del libro del Antiguo Testamento a la norma mítica o arquetípica.

La diferencia hermenéutica específica a tal interpretación moderna, que fácilmente y a menudo sin penetración cae en la Allegorese, debe ser buscada allí donde el autor (o el redactor) ha transformado el modelo mitológico-arquetípico de nuestro texto para insertarlo en el contexto histórico-sagrado del Antiguo Testamento. Aunque su norma hubiera sido la de un ‘cuento fantástico de marinero’ que fue hilvanada una y otra vez como ‘historia de mentiras’ por

marineros mediterráneos –el narrador la ha ennoblecido en tanto que hizo a Yahvé el gran sujeto y a Jonás el pequeño sujeto de la historia y profundizó casuísticamente en su relación. La salvación de Jonás no comienza –no se puede concluir a partir de su salmo de gratitud posterior– con el grito de auxilio a Dios, de cuya presencia Jonás huía, sino ya con la ofrenda al monstruo marino que, contra toda expectativa, se evidencia como instrumento de salvación. En lo inesperable de esta vicisitud, en el inmerecido don de Dios y no en la vuelta a Dios del profeta penitente por su desgracia, reside lo que produce extrañeza de esta fe arcaica. Más aún: éste se nos aparece por ello extraño y casi otra vez ‘moderno’, porque la relación entre Dios y profeta, Señor y siervo, está conformada del principio hasta al final como antagónica y no como heroica. Jonás es, al contrario de Heracles y Perseo, quienes triunfan sobre el monstruo, «lo contrario de un luchador heroico y un vencedor [...] [él es] el mensajero pecador vencido, obligado y enviado por su Señor»⁶. ¡Vencido, pero, en el fondo, no convencido! Pues el símbolo temporal de los tres días y las tres noches, el signo en el cuento de la conversión cumplida al bien, introduce aquí una salvación que no implica una solución, sino y para nuestro extrañamiento, la prosecución de la lucha desigual entre Señor y siervo. El Jonás devuelto a la Tierra por mandato de Yahvé se ha convertido sólo aparentemente en alguien mejor.

Capítulo 3: Así como el carácter de Jonás se hace a cada paso más problemático, también lo hace el carácter de Dios, que ha escogido a un profeta rebelde y al que sigue prestando apoyo a pesar de todos los fracasos. Que Yahvé como Señor de la Naturaleza puede soberanamente disponer sobre sus elementos y criaturas, ofrendarlas o volver a llamarlas, se debe a la consecuencia de su rol como creador del cielo y de la tierra. Que el Poderoso promulgue su palabra por segunda vez sin la mínima reprimenda, como si Jonás no hubiese pecado, extraña de un modo simpático, pues muestra la casi inexigente virtud de la indulgencia de un Dios arcaico, si no su suave estrategia pedagógica. Que Él incluso «se arrepienta de la desgracia» con la que había amenazado a Nínive (v. 10) se tiene por lo general como una debilidad de la acción humana. Si el teólogo interpreta sin vacilar el arrepentimiento como acto soberano de la libre voluntad divina, el lego profano podría, en cambio, sentirlo como un rasgo completamente humano en el carácter del Todopoderoso (¿está permitido hablar sobre esto?). En lo que concierne a Nínive, tras el Dios volcánico se dibuja así un Dios de la Historia actuando según un plan. Pues Yahvé pide cuentas tanto a los marineros por lo pequeño, como a los habitantes de la gran urbe por lo grande: los gentiles se convierten y con ello se

incorporan a la única Historia Universal a la que la hasta entonces particular historia de Israel empieza a abrirse.

La conversión misma muestra una serie de detalles que ponen ante los ojos lo extraño de una cultura arcaica. ¿Debemos representarnos una metrópoli antigua que requiere tres jornadas para ser atravesada, pero en la que sus habitantes «no sabían todavía distinguir entre izquierda y derecha» (v. 4.11) y, por añadidura, se dedicaban mayormente a la cría de ganado? Con la mención del ganado excede no sólo Yahvé en su último discurso el considerable número de 120.000 habitantes. El ‘querido ganado’, como es de suponer, incluido en los ejercicios de penitencia, no sólo «grande o pequeño» debe ayunar y ponerse de luto, también el ganado. «Buey y oveja no deben deleitarse con nada, no deben apacentar ni beber agua. Deben cubrirse de luto. Hombres y ganado llamar a Dios con fuerza...» (v. 7,8). Tan asombrosa es la reunión de todas las criaturas en la sumisión penitente al Dios extraño, como sorprendente es para el lector moderno la concepción claramente arcaica de la profecía que aquí se manifiesta: la profecía de Jonás tiene el efecto en sus oyentes de una vuelta espontánea al camino de la perdición que, a su vez, causa la revocación y suspensión de la resolución del Señor justiciero, con lo que declara nula la palabra proclamada por su profeta, por no decir, que penaliza la mentira. ¡Qué ha de extrañar, pues, que «contraríe» este caso de Jonás (4.1)!

Con ello, ¿quiere decirse que los gentiles –como los del barco– nobles o ingenuos, si no eran lo suficientemente inteligentes, podían evitar la catástrofe anunciada con una sumisión inmediata al Dios más fuerte? ¿O hay que pensar aquí que se trata de una narración pedagógica forjada expresamente ad usum Delphini: el pueblo de Israel que, como es sabido, era de un carácter respondón y a menudo no creyó, o lo hizo demasiado tarde, las profecías de sus profetas? El lector de nuestros días que tiene antes sus ojos que incluso los pronósticos perfectamente fundados desde la ciencia –la forma moderna de la profecía– no son capaces de dar marcha atrás prematuramente en catástrofes evitables a la acción política; a dicho lector, le causa extrañeza sobre todo la incuestionable verdad de las profecías en la fe arcaica, profecías que son injustificables (para la conciencia moderna) y que serían a su vez evitables –a través de un cambio en el actuar–. ¿Podría esto querer decir que la profecía consigue sólo en la marcha de la historia el grado de absoluta necesidad que se atribuye al mito griego de Casandra (con sus conocidas consecuencias), pero no la fe del Antiguo Testamento de la que paradójicamente nace la filosofía de la historia en la Edad Moderna (según un Diktum de Hegel por el que de la relación del pueblo de

Israel con su Dios se puede deducir todo lo que puede ser aprendido de la Historia)?

Capítulo 4: El comienzo del siguiente hilo narrativo sigue de nuevo un modelo que entretanto se hizo reconocible como principio estructural de toda la narración: su motivo fundamental se repite muchas veces en cambiantes dimensiones de grande a pequeño y conduce a un enredo creciente que, a su vez, es resuelto por un giro inesperado –un milagro causado por Dios– que, no obstante, no es reconocido como tal solución por su profeta. Una cara del motivo fundamental es el movimiento de fuga, después el apartarse de Jonás: así el profeta huido en el barco se separa de la tripulación y se retira a la última bodega a dormir mientras se pone en marcha la conversión de los gentiles; así, el oficiante profeta vuelve la espalda tras el sermón hecho a la ciudad de Nínive para reñir con su Dios mientras tiene lugar la gran conversión de los gentiles. Y no sólo eso: él hace manifiesta su separación provocativamente en cuanto se va de la ciudad y construye una cabaña para observar desde la lejanía, sentado en la sombra, la suerte de la ciudad (ahí se puede ver una variante del ‘naufragio con observador’ que podría ser todavía añadida a la colección de Hans Blumenberg). La otra cara del motivo fundamental es la siempre sorprendente e inesperada, dosificada siempre de modo distinto para su receptor, respuesta de Dios, su Señor. Inesperada e inconcebiblemente le tocó a Jonás su llamamiento a la misión profética. En su huida no se le piden explicaciones, sino que se da una sorprendente y muda ‘respuesta del Señor’ del tipo: inmediata invocación de un elemento, máxima amenaza contra la vida, inesperada revocación del castigo impuesto. La misma conducta en el caso de Nínive es jugada hasta al final con una ordenación inversa de las magnitudes: primero Yahvé dispone la más grande de las magnitudes, la tormenta como catástrofe cósmica; después, la magnitud grande de la temible ballena que, contra toda expectativa, se revela como salvadora; finalmente, la pequeña, la higuera que crece ininterrumpidamente proporcionando sombra; seguida de improviso por la pequeñísima, el gusano que a la mañana siguiente hace marchitar la higuera. ¿No tenemos en esta acción de Yahvé la más bella demostración de lo que Blumenberg ha llamado la «prolijidad mítica»? No obstante, esta fórmula parece no acertar del todo con lo sorprendente y chocante de la acción de Yahvé. En el mito griego la prolijidad es uno entre otros medios para poner distancia entre la superioridad del arbitrio divino, su completo desinterés por el mundo, y la suerte del hombre, a través de la separación de poderes y la demora resultante en sus resoluciones. «Aun el Dios más airado precisa de prolijidad: Zeus no puede aniquilar con un rayo al ladrón que robó la miel de las abejas

sagradas en su cueva de nacimiento en Creta porque Temis y las moiras se lo impiden; no está a la medida de lo sagrado (όσιον) «dejar morir a alguien en este lugar»⁸. Yahvé, por el contrario, no precisa de prolijidad; Él mismo ha escogido una estrategia para hacer entrar en razón a su profeta rebelde. Su acción procede de un interés evidente en el mundo del hombre, cuya salvación le es tan importante que para ella no hay ningún rodeo demasiado fatigoso, para la conversión de una enorme ciudad de gentiles o para convertir al pequeño ortodoxo hombre de Dios que se resiste a su voluntad. El medio escogido – higuera y gusano– sigue como la más suave enseñanza a la escenificación del más fuerte de los horrores a través de la tormenta y el monstruo marino –en una insensatez que permite atribuir al espíritu de Yahvé el más infrecuente de los predicados divinos– el humor⁹. Incluso su última palabra en el asunto no es una palabra del Señor, sino una pregunta que se ha dejado abierta.

Por el contrario, en el último diálogo los predicados de un Dios airado y encolerizado han pasado a su extraño profeta: «Esto contrarió mucho a Jonás y él estaba furioso» (v. 1). Su oración, por la que intenta justificarse ante su Señor, le eleva a una talla casi heroica de actitud imperturbable: había huido de él porque él ya sabía «que tú eras un Dios clemente y misericordioso, indulgente y lleno de gracia, al que pesa el mal» (v. 2). Si él no lo supo post festum, sino que siempre lo había sabido, su discurso es irónico en tanto que recuerda al Señor la verdad de la fe de su misericordia y le reprocha indirectamente no haber hecho de ella un uso legítimo. El ruego de que Éste tome de él su alma manifiesta en su última consecuencia para cumplir con la enseñanza del Señor con todas las consecuencias. La respuesta del Señor se desliza con el reproche a través de la suave forma de una contrapregunta: «¿Es correcto que te enfades así?» (v. 4). A la contrapregunta sigue la suave terapia con higuera y gusano. Paciencia y distracción, en lugar de servirse del poder, caracterizan al buen pedagogo. Como tal tiene Yahvé, al menos, un éxito parcial: Jonás se alegra profundamente por causa de la higuera que proporciona sombra. Pero desea otra vez la muerte cuando el Señor deja marchitarse a la higuera y además manda un viento ardiente que deja a Jonás mortalmente extenuado bajo un sol abrasador. Yahvé sabe aprovechar el éxito parcial. La contrapregunta otra vez pronunciada reza: «¿Es justo que te encolerices por la higuera?» (v. 9). Aquí se ha desplazado otra vez inadvertidamente un pequeño en el lugar de un grande, la higuera en el lugar del divino e insondable para el hombre derecho al perdón. Cuanto más pequeña es la ocasión, más absurda es la contradicción. Jonás cae en la –¿podemos decir astuta?– trampa de Dios:

Entonces habló el Señor: te da pena la higuera que no te ha costado ningún esfuerzo y que tú no hiciste crecer, que se hizo en una noche y en una noche se marchitó. ¿Y a mí no debería darme pena la ciudad entera de Nínive, en la que viven más de 120.000 personas que no pueden distinguir entre derecha e izquierda, y además de ellos, la multitud de ganado? (v. 10).

El pedagogo inteligente adora dejar las preguntas abiertas y que los alumnos mismos las encuentren para sacudir lo pretendidamente sabido o creído y llevar a los adeptos a una nueva comprensión a través de la aporía. El único final con pregunta abierta en la Biblia, asimismo escaso en la literatura antigua, está en el Libro de Jonás y es extrañamente moderno para el lector actual. Dicho lector no tendría reparo en celebrar a Yahvé como al primer socrático, si no le aguardara un castigo de los teólogos y de los filósofos.

III. De la reconstrucción teológica a la aplicación literaria

A sabiendas que sólo es considerado científicamente legítimo permitir aquellas preguntas a las que uno puede responder¹⁰, confieso con franqueza que no quiero ni puedo recuperar muchas de las preguntas que en mi primer paso por el texto deberían señalar mi extrañamiento respecto de él. Aquí debería la teología, si estuviera intranquila por mi lectura profana, hacer sus deberes¹¹. Por el contrario, reclamo su ayuda para descubrir el contexto primario, el ‘asiento en la vida’, el modus dicendi del género y las preguntas probables a las que el texto era en su tiempo una respuesta. Aquí este descubrimiento sólo puede ser realizado selectivamente en tanto que es necesario para la preparación de una aplicación literaria. Ésta tiene entonces que probar si el Libro de Jonás puede contener una respuesta para el lector profano a una pregunta actual, que le concierna a él y que pueda ser formulada sólo hoy –una pregunta que en el sentido del tema demarcado sería legítima ante todo si permitiera comprender la extrañeza visiblemente manifiesta del texto como un ser-otro y como un poder-ser-otro (así corrijo yo la demanda armonizante de que se trataría principalmente de

reconocer lo extraño en lo propio).

Para empezar con una definición del género textual según una buena práctica histórico-literaria: se trata de una narración didáctica en una sabiduría en la tradición formal del llamado Midrasch, definido por el binomio ‘camino y palabras’; más exactamente, se trata de una historia que ha de servir para la investigación de una tradición oral. La historia de Jonás pertenece por su contenido al género de las narraciones de profecías. Éstas se caracterizan por sucesos típicos como misión, mensaje anunciado (realizado en el discurso poético), su modo de ajuste (también como sermón de conversión o de justicia), sufrimiento y persecución del profeta (en obediencia, pero también en desobediencia). El profeta, tanto en su misión como en calidad de individuo particular, se distingue aquí como un Yo exclusivo, pero «nunca él mismo como el ‘héroe’ de la narración, sino más bien Yahvé, que es en él glorificado»¹². El desinterés biográfico, que no es narrado por causa de Jonás mismo, explica la ausencia de su circunstancia vital. La específica estructura narrativa: complicación en una oposición a las normas vigentes, en su nuevo impulso conduce a una nueva complicación y escala hasta una última aporía. Dicha estructura parece ser propia sólo del Libro de Jonás y se acerca –como se justificará más adelante– a la forma moderna de una novela corta.

La pregunta por el contexto primario se ve dificultada por el hecho de que el Libro de Jonás es fechado en el siglo IV, pero habla de un hombre de Dios de un pasado todavía más lejano. El Jonás histórico, documentado bajo Jeroboam en el siglo VIII, era «uno de aquellos profetas salvadores a los que podía remitirse el orgullo religioso-nacional de Israel, el que en Amos había resplandecido intensamente por esos tiempos»¹³. El hecho de recordarlo no sucedió por un interés épico-tradicionalista en una glorificación de los tiempos pasados (*laudatio temporis acti*), sino con la intención didáctica de decidir en una controversia entre dos interpretaciones de la Torá: si la misericordia de Dios debe incluir o excluir a los gentiles a través del recurso a (¿y la re-interpretación de?) una tradición. Aunque no hay que corroborar hipótesis sobre motivos históricos¹⁴, se propone aquí reconstruir las preguntas a las que el narrador dio respuesta con este texto como sigue: «¿Qué fin persigue Dios con los pueblos? ¿Qué cometido cae en suerte a Israel?»¹⁵. Ya que para el lector ilustrado se ha hecho tan autoevidente el punto de vista universalista como lejana la fe particularista en un ‘Dios original’, parece que tales preguntas son todavía aptas para una aplicación que podría convencer también al lector profano de nuestros días y satisfacer así algo más que un interés histórico.

Por otro lado, la misión del poeta ha caído por el abuso político en un profundo descrédito. Si el Libro de Jonás fuera sólo una mera historia típica de profetas, la barrera de recepción profana permanecería insuperable –o así me lo parece–. ¡Entonces no sería ya el texto comprendido sólo históricamente lo auténticamente extraño, sino la comprensión ingenua de nuestros propios antepasados, quienes daban por cierto el texto literalmente! Ahora bien, el Libro de Jonás no es una típica historia de profetas, sino –según el juicio de Gerhard von Rad– «la flor última y extraña de un antiguo y casi extinguido linaje literario». ¡La última flor y por ello extraña porque allí donde «es narrada con una gracia y ligereza como ya no encontramos en la literatura profética»¹⁶, la tradición de la narración de profetas por último se pone a sí misma en cuestión! Esto tiene relación con que el ‘profeta contra su voluntad’, que en el texto nunca es llamado ‘profeta’, se llama ‘Jonás’, que significa ‘paloma’ y que podría aludir irónicamente al propio Israel: «Casi satíricamente la secreta parénesis de la poesía didáctica alcanza al particularismo judío. El Libro de Jonás advierte sólo indirectamente. Documenta que Yahvé alcanza su fin aun con la obstinada Israel»¹⁷. Al respecto, von Rad comenta: «Curioso pero así queda, que una de las últimas declaraciones de la profecía de Israel sea una palabra de una autocrítica tan destructora»¹⁸. También se relaciona con esto que el Dios «que se vanagloria no en su mensaje, sino ante el fracaso absoluto de su mensaje»¹⁹ : la autoridad, que puede requerir obediencia absoluta, se ha presentado una vez en su misericordia y su ingeniosa paciencia para convencer a su mensajero, quien como partidario suyo se hace desobediente a causa de su rigorismo. ¡La formulación paradójica de Rad implica también un Dios con ‘humor’! Cuando el humor y la autoglorificación se hacen patentes, por regla general, le puede competir ciertamente a un Dios el enaltecerse en consideración de tal rareza y también por el humor demostrado. Máxime cuando este Dios, quien –a diferencia, por ejemplo, de Júpiter– puede permitirse y esperarse una broma sin airarse, y tiene éxito en último término con su pedagogía. Pues, ¿quién de nosotros no asentaría la respuesta implícita a su última contrapregunta de todo corazón? Si el Jonás bíblico, de quien el texto ya no dice nada más²⁰, había fallado otra vez esta respuesta porque se tenía a sí mismo por más yahveístico que el mismo Yahvé, entonces no se merecía a su Dios...

De todo esto resulta mi propuesta de formular como sigue las preguntas a las que el texto en su tiempo todavía no era una respuesta, pero para las que en nuestro tiempo sería una respuesta digna de tener en cuenta: ¿Cómo debería ser pensado Dios –formulado teóricamente–, si quisiera manifestarse en nuestro tiempo? ¿Cómo puede darse de otro modo la autoridad? ¿Cómo podría vencerse –

formulado prácticamente— el dogmatismo de un partidario fanático? ¿Cómo ganarse el consenso cuando la apelación a la disciplina o a la razón fracasa?

No necesito interpretar nuevamente el texto a la luz de estas cuestiones, pues ya fueron halladas antes en una discusión en un seminario con estudiantes y guiaron implícitamente la descripción del texto —especialmente en el análisis de los caracteres cada vez más complejos de Yahvé y Jonás en la dialéctica arcaica de ‘amo y esclavo’. El acceso ingenuo a un texto arcaico —aquí coincido con H.-G. Gadamer— cae nolens volens en la ilusión de la inmediatez. El horizonte posterior del lector se entremezcla siempre en el acto de la comprensión con el horizonte anterior del texto. Para hacer visible su extrañeza y su distancia temporal ha de hacerse consciente el punto de vista de la conciencia presente, y así oponerse a la fusión espontánea de horizontes —en esto supuestamente todavía difiero de Gadamer— con una suspensión reflexiva del horizonte. Con esto no quiero ahora invitar a mis lectores a que releen otra vez la segunda parte, en la que se podría probar hasta qué punto el descubrimiento de la extrañeza del Libro de Jonás por encima del puente hermenéutico de pregunta y respuesta conducía al reconocimiento de la alteridad que ya estaba contenido en el reconocimiento de la extrañeza y con ello posibilitaba su apropiación²¹, pero también, como daba que pensar, si estas preguntas alcanzaban a abrir la resistencia de lo extraño a nuestro presente. Todavía debo mostrar por qué la forma particularmente compleja y la estructura abierta de esta última narración de profetas ha anticipado en algún sentido un género narrativo específicamente moderno, de modo que el Libro de Jonás cum grano de salis puede ser visto como la primera novela de la literatura mundial, a lo que ciertamente contribuyó el ser una de las figuras preferentes de la recepción de la Biblia.

En referencia al todavía competente análisis de las Formas Simples de André Jolle²², la novela se caracteriza en su forma nuevamente acuñada por Boccaccio en que se distancia como forma compleja de alta literatura tanto del idealismo de la poesía heroica como de los géneros didácticos con moral directa, y con ello a menudo reactualiza otras formas simples más antiguas (como Ejemplo, Leyenda, Milagro, Vita, Sainete) a partir de la trasposición temporal y la problematización. Análogamente, el narrador en el Libro de Jonás retoma formas simples (motivos de historias de marineros, modelos de la narración de profecías en la tradición de Jeremías o, en la tradición oral de Elías, oraciones) para ponerlos al servicio de un nuevo fin didáctico. Ello, empero, en la forma refinada de una narración en tensión abierta (si-en absoluto-en lugar de cómo) y no como un significado previamente decidido que el oyente o el lector quiere de nuevo llevar por el

asombro a la reflexión y exigir al final su propio juicio con la pregunta final abierta. El mundo que crea la narración está situado a una distancia épica, pero nunca idealizado en una concretización histórica de tiempo y lugar. La idealización convencional de personas se rompe aquí por el cambio de la dicotomía entre bueno y malo al correlato amigo-enemigo: los marineros impíos y los habitantes de Nínive «son simples y transparentes ante Dios, Jonás es problemático y psicológicamente complejo»²³. Como la novela posterior, que contrapone al santo perfecto, al caballero sin error ni mácula, mujeres bellas y nobles aunque con defectos, caracteres tan cambiantes como ambiguos, que se enredan en situaciones problemáticas; así, el narrador de El libro de Jonás contrapone a los gentiles arrepentidos y nobles un siervo de Dios impenitente, obstinado, ahora airado, ahora cansado de vivir, que intenta sustraerse mediante acciones y réplicas a la autoridad omnipresente y omnipotente de su Señor, y que a veces nos recuerda a la conducta subversiva del soldado Schwejk (por ejemplo, en la oración del cap. 4.2 la confesión a Yahvé hábilmente dirigida contra Yahvé), y que hacen aparecer al ‘profeta contra su voluntad’ como un antecedente lejano del ‘héroe’ no heroico de la Modernidad.

Lo que más acerca el Libro de Jonás al género moderno de la novela es su forma casuística peculiar: que la narración no está construida –como la leyenda o el relato ejemplar– sobre la imitación o el adoctrinamiento directo, sino que «al lector mismo se le impone el deber de decidir, pero no la decisión misma –lo que se realiza en ella es el ponderar, pero no el resultado de la ponderación»²⁴. Que el mérito innovador de esta forma presuponía un narrador de rango extraordinario lo muestra del modo más bello la comparación del Jonás bíblico con su versión paralela en las leyendas judías recopiladas por Louis Ginzberg²⁵. Allí el imperfecto e impenitente hombre Dios es todavía (u ¿otra vez?) un Imitabile, un santo demasiado allegado a la imperfección, en el que como persona –según la determinación de Jolle de la leyenda– «la virtud se concreta en [...] una figura que experimenta la imitatio en sus contornos más estrechos y más amplios»²⁶. Allí son los mismos hechos inauditos los que cuestionan el querer y el actuar de Jonás, tan reelaborados, restituidos y adornados que confirman la fe de Jonás, lo justifican ante Dios e incluso lo enaltecen en la muerte con un traspaso directo al paraíso.

La elevación de Jonás a santo equipara con ello en la leyenda a que sea escogido como el más prominente discípulo de Elías: primero, para consagrar al rey Jehú; luego, para anunciar a los habitantes de Jerusalén el declive de su ciudad. Pero cuando el castigo profetizado no se cumple porque el pueblo se ha arrepentido

de sus maldades y es indultado por Yahvé, Jonás es considerado en adelante por los judíos como el ‘falso profeta’. A través de esta historia previa está justificado por buenos motivos que Jonás –convencido de la misericordia de Dios y no dispuesto a convertirse otra vez en el falso profeta– rehúse el encargo del mensaje para Nínive. También le estaba permitido suponer que Yahvé, que había conducido expresamente una nave a Jope, aprobaría esta decisión. Lo maravilloso en la tormenta que entonces interviene es que es el barco de Jonás el que es puesto en peligro y ninguno de los demás. Así es aleccionado en ‘que Dios es Señor del cielo y de la tierra y que ningún hombre puede esconderse de su Santa Faz’. Con todo (¡quiebra de la motivación!) inmediatamente después se llega al mismo ritual de chivo expiatorio. En él, el ataque ha escalado: en el barco se encuentran no menos de setenta naciones con el número correspondiente de divinidades a invocar. A la par, la nobleza de los gentiles se crece. Los pasajeros se resisten a consentir el acto cruel de que Jonás, según su propia petición, sea arrojado al mar. No pueden decidirse a ello cuando le han rogado al Dios desconocido no tener que cargar con sangre inocente. Intentan calmar el mar sumergiendo a Jonás en el agua primero hasta la rodilla, luego hasta el ombligo y finalmente hasta el cuello. Cada vez la tormenta se aplaca para volver a embravecerse hasta que, por último, se extingue cuando el mar obtiene su sacrificio.

Lo maravilloso, que para nosotros tiene otra vez la extrañeza de lo mágico, se va revistiendo en el episodio de la ballena con rasgos inequívocos de una extrañeza totalmente distinta –la de lo prodigioso de los cuentos de la clase de las historias de mentiras lucánicas–. Sólo que el nuevo principio presupone una actitud ingenua de la fe religiosa: ya en la creación del mundo Dios habría expresamente (¡signo inequívoco de su elegibilidad!) creado un pez maravilloso. La descripción del mismo y su destino permitiría exigir ya en este punto –si no me engaño en esto– la actitud de la ‘willing suspension of disbelief’, esto es, el deleite plenamente estético en la ‘verdad’ recibida con un guiño de complicidad de las Historias auténticas de Lucano: el pez era tan grande que Jonás se sentía en él tan a gusto como en una espaciosa sinagoga; sus ojos le servían a Jonás de ventana, un diamante que brillaba tan resplandeciente como el sol del mediodía que permitían a Jonás ver todas a las cosas hasta lo más profundo del fondo del mar. Lo maravilloso del cuento parece suspender la resistencia de lo extraño para nosotros; sobre su ser otro a la realidad cotidiana puede uno asombrarse, pero no escandalizarse sin destruir su bella apariencia. ¿Es esto también válido para el registro original de la leyenda o ha presupuesto éste una realidad en la que se cree (o la realidad de lo irreal) que no casa con el placer de lo ficticio, sea este

bello o produzca escalofríos? Dejo esta cuestión de la discusión a la discreción de cada cual y referiré brevemente a los siguientes episodios (claramente procedentes de fuentes heterogéneas).

El pez maravilloso debe ser engullido por el Leviatán, pero Jonás sabe cómo evitarlo: Leviatán huye cuando advierte el signo de la alianza sobre el cuerpo de Jonás. En agradecimiento el pez conduce a su escogido huésped a las más grandes curiosidades del mundo: al río que fluye en dirección contraria al océano, al lugar donde los israelitas cruzaron el Mar Rojo y a otros estados. Entonces el autor parece acordarse otra vez de la historia bíblica de Jonás. Cuando Jonás lleva tres placenteros días en la panza del pez y todavía no piensa en pedir a Dios su liberación, éste le envía otro pez hembra con 365 peces pequeños (¡símbolo del año!) que –no sin una nueva intervención del Leviatán– amargan la vida a Jonás en otro aposento de tal modo que él pide la salvación a Dios desde lo más profundo de su corazón y promete cumplir con su cometido. Acto seguido Jonás no es expulsado sencillamente, sino escupido sobre la tierra en un arco enorme de 965 ‘Parasangs’* –un último milagro hecho enteramente para dar el último impulso a la conversión de los inquilinos del barco, a los que en adelante se permite vivir como prosélitos piadosos en Jerusalén.

El episodio de Nínive se corresponde por de pronto con el decurso en el texto bíblico, aunque con la acostumbrada superativación de la dimensión de la magnitud. La ciudad de los monstruos no tiene menos de un millón y medio de habitantes, lo que no puede asustar a Jonás, pues su voz es tan potente que alcanzaba hasta el último rincón y llevó a todo el pueblo, con el rey en su cúspide, de vuelta de sus impíos caminos. La conversión radical es entonces dibujada con detalles de gran realismo: el ganado muge porque las crías son separadas de las madres; los ninivitas gritan a Dios: ‘Si tú no te apiadas de nosotros, tampoco nosotros tendremos compasión ninguna con estos animales’; no sólo se ayuna y se reza, sino que cada litigio es arreglado amistosamente. Que Dios perdone a Nínive es lo que envalentona a Jonás (¡no se habla aquí de ira!) a justificarse a sí mismo para obtener perdón por la huida de su cometido:

Y Dios le dijo: ‘Tú eras consciente de Mi Honor’ –el profeta no había querido parecer un mentiroso, de modo que la confianza de los hombres en Dios no se tambaleara– ‘y por esta razón te hiciste a la mar: No obstante fui misericordioso con ellos y los rescaté de los intestinos de Sheol.

El episodio de la higuera requiere a consecuencia de esto una nueva motivación: el fuerte calor en la panza del pez había destruido las ropas de Jonás y hecho caer sus cabellos. Dios lo protege del árbol que ha crecido durante la noche con 275 hojas grandes como palmas de la mano y da la conocida lección después de haber dejado al árbol marchitarse otra vez. Como no es de esperar aquí que sea de otro modo, Jonás entra en razón: ‘¡Oh Dios, conduce el mundo hacia tu Bien!’ No obstante, con esto no fue suficiente y los ninivitas abandonan de nuevo a Yahvé al final de los cuarenta días, se convierten en más pecadores que antes y desaparecen con el castigo de un terremoto, mientras Jonás, como ya se mencionó, es recompensado con el paraíso por su sufrimiento al fondo del mar (¡quiebra de la motivación!).

No se podría pensar una mayor distancia entre la leyenda que justifica a Jonás para salvar la fe particularista y el Libro de Jonás bíblico que problematiza a Jonás para introducir el giro a una fe universalista. En el Libro de Jonás, la transición del dogmatismo de la antigua fe en Dios que excluía a los gentiles como extraños a su alianza con Israel, al Dios que en el futuro quiere abrazarlos con su misericordia en el futuro, se realiza ante nuestros ojos de un modo que lleva el conflicto entre ambas normas no ‘teóricamente’, sino a una nueva forma narrativa claramente creada por el propio narrador. El plan universalista de Dios y el punto de vista particular de su profeta entran en una polémica que se interrumpe por un ‘suceso inaudito’ y que de haberse solucionado, Jonás, que no se deja convencer solo, no habría abierto el caso una segunda y una tercera vez en una nueva situación ni habría retado a un nuevo milagro –en un *regressus ad infinitum* que la parte contraria termina finalmente con una contrapregunta, pero que no decide: ¡el deber de la decisión última se impone al lector! Goethe (a Eckermann, 25.1.1827) ha definido la novela, como es sabido, como ‘suceso acontecido de forma inaudita’. Esta definición gana su plena agudeza, en primer término, cuando se la relaciona con la forma simple del caso. Entonces el ‘suceso inaudito’ se deja definir más exactamente como un suceso que se desata en un giro inesperado de los acontecimientos de un caso: el conflicto entre dos normas en el que se han enredado dos personas actuantes. Jolle ha mostrado esta génesis de la novela en la casuística de la cultura amorosa: la discusión de cuestiones polémicas que ponen en juego la contradicción entre dos normas de igual validez, se eleva en la novela, que con un suceso –tematizado en Boccaccio como un giro inesperadamente feliz o inmerecidamente trágico de la fortuna– trae consigo la decisión y, con ello, cierra el caso. En el Decamerón sucede esto

pero de modo que la narración marco progresa siempre adelante, «y como suele suceder en el mundo de las normas, tan pronto se ha decidido un caso que ya aparece otro, incluso la desaparición de uno causa la aparición de otro»²⁷.

La analogía de la compleja estructura en el Libro de Jonás es notable, según mi parecer: la múltiple inversión en la acción del actante (de Jonás, quien huye de su misión; de los marineros y los ninivitas, que se convierten; de Yahvé, que se arrepiente del castigo anunciado) no es provocada sólo por un ‘suceso inaudito’ distinto cada vez. El anuncio de la tormenta y de la ballena, la revocación del castigo, el anuncio de la higuera, del gusano, del viento del desierto no son sólo milagros que atestiguan la omnipotencia y misericordia de Yahvé, sino también sucesos que inesperados e inesperables resuelven el conflicto entre la norma universalista y particularista de la fe, pero que en una concatenación impenetrable hacen resurgir el caso de un modo siempre nuevo. Desde esta óptica, la última historia de profetas del Antiguo Testamento: ¡puede verse como la primera novela de la literatura mundial! Se distingue de la tradición posteriormente instituida del género porque ata los nudos de la casuística siempre tres veces y porque en la lucha arcaica entre el gran Dios y el pequeño profeta deja entrever ya la dialéctica moderna entre amo y esclavo.

Mi tesis era que el Libro de Jonás tiene respuestas a punto para preguntas contemporáneas que quiero traer otra vez a la memoria: «Cómo debería ser pensado Dios –formulado teoréticamente–, si quisiera manifestarse en nuestro tiempo? ¿Cómo puede darse de otro modo la autoridad? ¿Cómo podría vencerse –formulado prácticamente– el dogmatismo de un partidario fanático? ¿Cómo ganarse el consenso cuando la apelación a la disciplina o a la razón fracasa?». En contra de todo esto puede alzarse la objeción de que la autoridad moderna no tiene a su disposición el uso dosificado del milagro, algo que todavía le puede envidiar a la autoridad antigua. Aquí el intento de aplicación topa con una última resistencia de lo extraño, una resistencia que no puede ser anulada por la hermenéutica literaria, sino que sólo puede esperar de nuevo un narrador de elevado rango²⁸.

Notas al pie

¹ O. Marquard: «Felix culpa?» – Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal vom Genesis 3», en Poetik und Hermeneutik – Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe, op. cit., vol. IX, p. 53.

² Al respecto, véase «Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität», en Poetik und Hermeneutik, op. cit., pp. 423-432.

³ Dado que el hebreo y puede tener un sentido tanto copulativo como adversativo que sólo se deja inferir por el contexto, las traducciones de la Biblia oscilan entre y y pero. Cito según la Biblia de Zurich, 17ª edición, 1980.

⁴ H. Weinrich con su ensayo «Das Zeichen des Jona – Über das sehr Große und das sehr Kleine in der Literatur» (ahora en Literatur für Leser, Stuttgart, 1971, pp. 35-44) ha abierto una vía de interpretación que retomo y desarrollo aquí con gratitud.

⁵ Sobre esto véase H. Weinrich (nota número 4) y H. W.

⁶ Wolff (véase nota número 5), p. 25.

⁷ En Arbeit am Mythos, Frankfurt, 1979, p. 159. [Traducción al castellano: Trabajo sobre el mito, Paidós, Barcelona, 2003, N.T.]

⁸ Blumenberg (véase nota número 7), p. 160.

⁹ El humor del Libro de Jonás estaba ya reconocido en la interpretación teológica, véase Wolff (véase nota número 5), p. 73.

¹⁰ Así, por ejemplo, según L. Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, 6.5: «Respecto a una respuesta que no puede expresarse, tampoco cabe expresar la pregunta.

El enigma no existe.

Si una pregunta puede siquiera formularse, también puede responderse.» (L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.5, Alianza, Madrid, 1989, p. 181).

¹¹ Además de en H. W. Wolf (véase nota número 5) y su artículo en *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, vol. 3, Tübingen, 1959, me apoyo especialmente en G. von Rad: *Theologie des Alten Testaments*, München, 1968, en particular el vol. 2, p. 300 y ss.

¹² Von Rad (véase nota número 11), p. 302.

¹³ Wolff (véase nota número 5), p. 14.

¹⁴ Von Rad (véase nota número 11), p. 302: «De una oposición ‘universalista’ contra las medidas ‘particularistas’ de Esra-Nehemias no sabemos nada, y en el librito no se encuentran para ello apenas puntos de contacto».

¹⁵ Wolff (RGG), p. 855.

¹⁶ Von Rad (véase nota número 11), p. 302.

¹⁷ Wolff (RGG), Sp. 855.

¹⁸ Von Rad (wie Anm. 11), S. 303.

¹⁹ De ahí ganó su matiz final Uwe Johnson en su versión de Jonás: «¿Y Jonás permaneció sentado ante la ciudad de pecadores de Nínive y esperó a su ocaso más de cuarenta días por cuarenta? ¿Y Jonás se dirigió de la vida a la muerte, a la que prefería? ¿Y Jonás se quedó y llevó una vida en Nínive? Quién sabe.» (Jonas zum Beispiel, en Karsch, und andere Prosa, Frankfurt, 1966 (es 59).

²⁰ Von Rad (véase nota número 11), p. 302.

²¹ Aquí retomo la distinción de H. Weinrich entre extrañeza y alteridad en «*Fremdsprachen als fremde Sprachen*», en *Hermeneutik der Fremde*, editado por. A. Krusche y A. Wierlacher, München, 1990, p. 24 y ss.

²² Wolff (véase nota número 5) señaló ya rasgos novelescos en el Libro de Jonás, se apoyó por ello sólo en W. Kayser, de modo que en las *Einfache Formen* (Halle, 1929, 1956²) de Jolle, la estructura causísticamente producida por él no

considera el *Spezifikum* de la novela (toscana) que permite distinguirlas de ‘formas simples’ anteriores. Para la crítica y desarrollo de Jolle, véase *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, op. cit., pp. 40 y ss.

²³ Von Rad (véase nota número 11), p. 301.

²⁴ Jolles (véase nota número 22), p. 29.

²⁵ *The Legends of the Jews*, by Louis Ginzberg, Philadelphia 1913 (7 1968), vol. IV, pp. 246-253.

²⁶ Jolle (véase nota número 22), p. 29.

* [Antigua unidad de medida. N.T.]

²⁷ (Véase nota número 21), p. 158.

²⁸ Quiero mencionar para concluir la interpretación de Daube como ejemplo de una interpretación del Libro de Jonás considerado bajo una perspectiva distinta – que anticipa que la doctrina socrática no podría hacerle daño a nadie a propósito– y que no contradice mi interpretación: David Daube: «Jonah: a reminiscence», en *Journal of Jewish Studien* 35 (1984), pp. 36-43.

Del Plurale tantum de los caracteres al Singulare tantum del individuo

I. Lo general se resiste contra lo particular (el Individuo como instancia silenciada)

«¿Qué aspecto tenía el hombre que aún no era un individuo?» Así se preguntaba Lionel Trilling, y sobre qué había sentido el hombre siempre como suyo propio, cómo sus percepciones sensoriales, sentimientos y pasiones, lo distinguían de aquello que no poseía o hacía antes de ser un individuo, es decir: «No tenía ninguna conciencia [. . .] de un espacio interno [. . .]. No se pensaba a sí mismo [. . .] en más de un rol, como estando él más allá o por encima de su propia persona»¹. La respuesta de Trilling se formula con respecto al sospechosamente tardío descubrimiento de la justicia. A mí me parece no menos sospechosa su imputación de que, en un tiempo, el hombre no había sido individuo, aunque – como todo el mundo sabe– sólo desde un tiempo muy determinado se contempló a sí mismo como *individuum ineffabile*.

¿No llevaba el hombre, antes de ese abominable tránsito, su apellido? ¿La más corta de todas las historias –la de su origen–, que aún sin partida de nacimiento, huella dactilar o descripción personal, lo hacía inconfundible? ¿No tenía él su cuerpo, que en los momentos de goce o de suplicio, cuando no de miedo mortal, le permitía sentir indudablemente que él era éste y ningún otro? ¿Y, si de hecho no podía hablar de sí mismo desde el principio en primera persona –como corresponde al paulatino aprender de la forma discursiva del yo por el niño– no tenía él el *possessivum*: la distinción entre mío y no-mío? ¿No habría requerido de la separación elemental entre lo propio y lo ajeno, que ciertamente precede a la distinción entre sujeto y objeto? Y si no podía pensarse en más de un rol, o también, si a él como carácter entre otros caracteres le fue fijada una cualidad o una debilidad, ¿no presuponía el rol impuesto o la naturaleza innata la

ambigüedad que sin remisión le es propia al concepto de persona, esto es, ser Uno y Algo, Persona y Cosa a la vez y, por tanto, poder ser preguntado como persona, quien se es y también qué se es?²

Por tanto, y según esto, debería invertirse la pregunta de Trilling: ¿Por qué el hombre no se vio a sí mismo durante tanto tiempo como individuo, a pesar de que él debió haberse experimentado siempre y al mismo tiempo como un Yo singular en relación con Otros?

«El hecho de que yo sea un hombre, de que yo sea un Y, de que yo sea uno de los seres naturales: todo esto no me interpreta mi vida tal como ésta es vivida; todo esto no explica el hecho ulteriormente deducible de que yo soy el que soy y no otro, y de que lo propio reza de todos los hombres»³. En esta contradicción última entre conocimiento y vida vio Bernhard Groethuysen la auténtica dialéctica de la antropología filosófica. Lo que tan largamente impidió el devenir consciente de la individualidad en la historia del conocimiento de sí, por un lado, y la representación del yo en la tradición europea antigua, por otro lado, difícilmente se deja reducir a un denominador común conceptual o histórico-conceptual. La resistencia frente a la autodeterminación del ser humano como individuo tomó una y otra vez otras formas: cuando se preguntó por el alma o la idea, el atributo de la naturaleza o de la especie, la persona o el rol social o a la postre por la relación entre un Yo y un Tú de Dios y del hombre. Las barreras alzadas al individuo son mayoritariamente del tipo de convenciones tácitas reconocidas de las que a lo sumo se puede leer aquello que para la vida de cada uno valía la pena ser representado y aquello que en su particularidad permaneció no dicho o no decible. En referencia a la *Philosophische Anthropologie* (1931) de Groethuysen pueden definirse por lo pronto las posiciones más importantes de esta prehistoria, para luego formular la pregunta de cómo la instancia silenciada del individuo aparece en las presentaciones literarias y cuándo se hacen visibles los inicios de su articulación.

En la figura de Sócrates la filosofía platónica parece haber sentado el principio por excelencia del individuo. Como figura de un ser humano irrepetible, que como medio de la interpretación misma no forma parte de ningún sistema filosófico, «en la concepción de Sócrates [se restablece] la significación de este mundo en relación con el otro, del momento en relación con lo eterno, del individuo con lo general, del pensante con lo pensado»⁴. Y, con todo, Sócrates se eleva como tipo del hombre filosófico realizado en sí, que en su afán espiritual por la contemplación de las ideas está por encima de la vida, y destacado aparte

del hombre sensitivo de la vida cotidiana. Y ello en tal grado que apenas algo queda del comportamiento individual de Sócrates en la posteridad, sólo tres casos en los que con su resistencia defendió las leyes existentes, pero casi nada sobre su existencia privada como hombre de carne y hueso (aun la anécdota de que habría contraído matrimonio con Jantipa porque el carácter de ella suponía una dura prueba para su indulgencia filosófica, tal anécdota niega la naturaleza por mor del alma del que se busca a sí mismo)⁵. Mas el alma es impersonal en la antropología dualista de Platón, un ser cósmico enajenado de sí mismo mientras pueda verse sólo como hombre, y alcanzando únicamente su propio ser cuando en la contemplación de las ideas se alza sobre toda vida humana. El abismo entre el hombre como alma que se busca a sí misma, por un lado, y el hombre como naturaleza o ser perteneciente al género humano, por otro, sólo puede ser salvado por un procedimiento terapéutico: en la preparación del alma para el conocimiento o en la educación del hombre como ser natural o criatura social, del hombre político por el legislador. Si se busca el correlato literario del alma platónica, el que más se le aproxima es la figura del viajero al más allá*. Él es el forastero en este mundo, elevado por encima de las necesidades humanas, el buscador de la verdad de Bajtin, quien representa no su vida, sino la vida humana «en el umbral», y que sólo en la fase subversiva de la sátira menipea, con la prueba dialógica de la idea y del hombre que ésta representa, gana la forma excepcional del singular eminente.

En Aristóteles, el hombre deja de ser un forastero. El viajero deviene en observador que se comprende a sí mismo como ser natural y con ello acepta su lugar en el mundo sublunar, lugar en el que vive y en el que se sitúa como ser particular según su singularidad en la totalidad diversa. Mas ese particular, que gana ahí su forma y se limita por su naturaleza frente a otros, no es todavía un sujeto**, sino que se determina enteramente en su vida natural a partir de la totalidad. Su ser propio cae fuera de su determinación como ser natural. Lo que personalmente le concierne en la multiplicidad de accidentes, su yo empírico, pertenece a otro ámbito distinto al ámbito que gobierna la *tyche*, el azar. Ése es al ámbito de aquello que se puede narrar de nuestra vida⁶, pero también el ámbito del saber práctico, esto es, del arte⁷. Y precisamente porque la *tyche* no es ya aquello que corresponde al ser humano como ser natural, el yo es excluido de la antropología aristotélica; aquí «el ser humano habla en cierto modo de sí mismo en tercera persona. La relación propia e inevitable en la que está consigo mismo es irrelevante. Él es en sí mismo ‘un caso’, un ejemplar de una especie; él es un ser humano»⁸. Esto se muestra en el concepto parejo en los griegos al concepto moderno de lo individual. El rasgo de lo propio y distintivo se designa

con tò idiòn, y esto ya tiene un sentido despectivo: no fue «nunca una propiedad distintiva de lo que los griegos llamaron lógos y los escolásticos ratio. El ‘logocentrismo’ no implica, por tanto, ningún culto a lo ‘propio’. Éste y su hermano, lo privado (tò ídion), al contrario, llevan la mácula de una privación (stéräsis, privatio): sólo son seres en cierto modo, mè ónta, que faltan a la verdad y a la presencia completa de la idea»⁹. Manfred Frank ha observado al respecto de este origen del concepto tan acertada como chistosamente «que el individuo en nuestra cultura llega al mundo en el papel del idiota», lo que recuerda a Sartre con su libro sobre Flaubert *L’idiot de la famille*¹⁰.

En la forma literaria más sucinta, la antropología y ontología aristotélica del mundo del singular se incorpora al ámbito tipológico de los caracteres de Teofrasto. Como carácter acuñado con cualidades innatas o cualidades adquiridas por la costumbre, el hombre se presenta en la vida cotidiana como un ejemplar de distintas especies o tipos de comportamiento, mientras que su naturaleza lo haría en el plurale tantum de los caracteres éticos definidos por exceso o defecto respecto a un medio ideal, representándose a través de su ridiculum, per negationem, la medida errada de la vida buena. El hecho de que cada hombre no pueda ser definido y clasificado solamente como ejemplar de un carácter ético, teniendo su tyche algo personal y propio en tanto que particular por él y a partir de él, es algo que queda fuera de consideración, siendo también así en la comedia, la cual se llama justamente comedia de caracteres y excluye el singulare tantum del individuo y que no se abre paso hasta la Modernidad tardía.

El paso de concebir al ser vivo biológicamente a concebirlo biográficamente se realizó en la filosofía vitalista romana junto con el acontecimiento histórico-conceptual que entrona desde ese momento a la persona en su significado de rol social por encima de su significado como máscara. Con ello se hizo posible distinguir a la persona en el hombre y poner en relación quién y qué es uno con aquello que uno comparte consigo mismo y con otros. Una representación de ello es la teoría de Cicerón de las cuatro máscaras (personae), que condicionan la esencia de cada hombre: persona es, primero, aquello que distingue en general a los hombres de los animales como seres racionales; segundo, su constitución psicofísica que lo distingue como carácter o temperamento de sus congéneres; tercero, aquello que el tiempo y el entorno, y por ende la sociedad, le imponen como roles; cuarto, aquello que él se impone a sí mismo como, por ejemplo, la elección de su profesión como su genius vitae¹¹. Con ello se hace abstracción – como ya comentó Manfred Fuhrmann – de todo lo ‘personal’ e ‘individual’ (esto es perfectamente comparable con la sociología moderna). El particular que busca

un rol, que lo adopta y, en ocasiones, lo enmienda, está sujeto a un deber de identidad cuyo telos todavía no está en la autoconciencia, ni mucho menos en el carácter que se forma a sí mismo del idealismo alemán: «Como se desprende de esto, la identidad de la que aquí se trata no es una categoría subjetiva, tampoco un yo percibido en el propio interior, o una unidad de la vivencia y la conciencia. Dicha identidad es una de las medidas consideradas por el ‘organigrama’ de la sociedad, un hecho convencional, un ‘pattern’, en pocas palabras: el rol social perpetuado»¹².

La forma excepcional que se define, no en o por otros, sino contra los otros en cuanto dicha forma separa una esfera de lo propio de todo lo demás, se encuentra de modo análogo en la filosofía estoica: «Representa, por así decirlo, el yo tal como había llegado a la conciencia de la antigüedad». Para éste, ser significa un tenerse a sí mismo*; le es posible distinguir entre su propiedad verdadera y espiritual y se sabe por ello libre de las cosas: él es «el dueño perfecto de sí mismo»¹³. Cuando, de este modo, lo mío y lo no-mío, lo propio y lo extraño, el dominar o ser dominado, empiezan a constituir la relación fundamental de la persona con el mundo, la representación ganada a través de esto de la personalidad no puede ser equiparada de ningún modo con la individualidad. Lo que decide es la realidad de lo propio, no si es cualitativamente otro o cómo es cualitativamente otro. Lo que así se presenta es lo «mío», no el yo: «definiendo solamente la propiedad pero no el propietario mismo, que en modo alguno puede ser concebido precisamente partiendo de esto»¹⁴.

A partir de qué o cuándo el único puede ser concebido como individuum ineffabile, es algo que no se da por primera vez con Lo único y su propiedad de Max Stirner. El sabio antiguo que se sabe en armonía con la totalidad del mundo no era más que el propietario formal de su ser sí mismo, pero no era todavía el particular que quería afirmar su ser contingente y narrar su historia como propiedad sustantiva suya. Por ello, como observó W. Benjamin una vez¹⁵, el sabio no puede tener ningún destino y todos los sabios fueron, como todos los santos, en el fondo parecidos en su virtud y sólo distinguibles de modo incidental. Aquí la pregunta de por qué el hombre no es sabio por naturaleza se respondía por la teoría de la naturaleza enferma o caída. Si el sabio es el sano, el hombre medio puede sanar al conducirse virtuosamente, enmendar sus defectos y deponer sus pasiones, superar su carácter naturalmente condicionado y su dependencia de roles sociales, en una palabra: en tanto que único dejar atrás su tyche, para devenir sabio o justo a través de la inteligencia (o cristianamente, por la gracia), independiente y libre. Dicho de otro modo: el concepto antiguo de

personalidad entendido como propietario de sí mismo presupone paradójicamente una despersonalización.

Con ello se plantea la ulterior pregunta de cuándo y cómo la personalidad en calidad de «la más elevada fortuna de los mortales» dejó de fundarse en la propiedad del sabio para hacerlo en la singularidad del único. Ese cambio es atestiguado de la forma más expresiva –apenas cabía esperar que fuera de otro modo– en una declaración del viejo Goethe: «Todos sufrimos en vida», había dicho él en la logia. «¿Quién quiere pedirnos cuentas además de Dios? No se debe censurar a los difuntos. No lo que a ellos faltó o lo que sufrieron, sino lo que consiguieron e hicieron, es lo que debería ocupar a sus herederos. En sus errores se reconoce al hombre; en sus preferencias, al particular. Las carencias las tenemos todos en común; las virtudes pertenecen a cada uno en especial»¹⁶. En este pasaje –por decir poco–, no sólo se ha anclado el concepto de virtud en su sentido moderno opuesto, sino que, con el triunfo del individuo que se justifica ante sí mismo, se despidе al mismo tiempo el ideal del sabio.

El principio del individuo, que se asienta con el advenimiento del cristianismo, está claramente fijado en la historia conceptual y se puede concebir del mejor modo como un cambio de época en Agustín. Sus confesiones culminan en el acto de la conversión, el despertar del alma cristiana, que se experimenta como una relación entre un Yo y un Tú hacia su Dios, una relación absolutamente personal tras la que el mundo como mero Algo* que debe ser superado, palidece. El hombre de Agustín ha cesado de ser un ser natural por el reconocimiento del pecado y se experimenta en la descripción de Agustín como una existencia escindida, temporalmente rota y –en tanto que reflejo de su creador – necesariamente imperfecta¹⁷. El inicio cristiano de la subjetividad está, por tanto, en la oposición entre una elevada distinción de la individualidad humana y la conciencia de ser una existencia escindida que recibe su cuño imborrable en el acto del bautizo a través del carácter crucis. De esta ‘multiplicación espiritual en el alma’ debería nacer, como ya se mencionó, la representación moderna de la individualidad del hombre como su carácter singular y como razón de su naturaleza que se encuentra formándose a sí misma. El nuevo peso de la individualidad del cristiano, que se remite a la palabra de Jesús sobre el amor de Dios a cada particular (parábola de la oveja perdida), se funda en último término en la fe en la resurrección: «El cristianismo concibió en primera instancia el pensamiento platónico de la inmortalidad del alma estrictamente como inmortalidad del individuo cuando rechazó la doctrina platónica de la reencarnación y de este modo ligó el alma inmortal a la unicidad de esta vida

corporal»¹⁸. Cristo como pecador, como el que pierde su ser natural, deviene hombre en un sentido históricamente único. La unicidad e irrepetibilidad de cada historia vital individual se cumple a sí misma en el símbolo grandioso del juicio final. Agustín amplió el texto de los Vulgata en el libro 2 de *Civitas Dei* con una asombrosa apostilla: el libro, que debe ser roto para administrar justicia, no es ya nunca más el libro de la vida: «Et alius libera pertus est qui est vitae uniuscuiusque (añadido): et iudicati sunt mortui ex ipsis scripturis librorum secundum facta sunt»¹⁹.

Hans Blumenberg, a cuyo detallado comentario podemos remitirnos aquí, ya ha indicado la consecuencia más extrema del *liber vitae uniuscuiusque*: «La profunda vinculación establecida por Agustín entre su dios y la memoria humana recibe así, en virtud de la metafórica apocalíptica del Juicio, un carácter especial, que ya no se pierde: gracias al recuerdo, cada individuo se convierte en su propio juez, lee en sí mismo tanto el libro de la Ley como también la crónica de sus acciones. La memoria es el juicio en el que se convertirá un día la historia del mundo»²⁰. Será el individuo autónomo de la Modernidad el que, en la persona de Rousseau, reivindicará ser su propio juez sólo a través del recuerdo para obtener su absolución ante la Humanidad²¹. Entonces, el libro de cuentas de la Humanidad llevado al trono de Dios se hará superfluo por el «libro de su propia vida» concebido por Rousseau – a través de revelación literaria de sí mismo se ha usurpado el saber naturalmente reservado a Dios de los secretos pensamientos y anhelos del corazón humano, en la franqueza del «decirlo todo» se ha superado la última confesión vital cristiana.

La verdad de la propia historia vital, que a cada individuo autónomo le parece ser transparente a cada momento y para la que se reivindica autenticidad a pesar de sus autoengaños, hace retrospectivamente consciente de las barreras que se habían alzado hasta la crítica de Pascal a Montaigne a toda presentación de sí en la última confesión vital del cristiano («Le sot projet qu'il a de se peindre!»). Circunscrita a la polaridad entre el «antes» y el «ahora», al extravío del antiguo yo pecador y la comprensión del nuevo yo bajo la guía de Dios, la autobiografía de Agustín conserva, sin más, aquello que las normas de la *confessio peccati* et *laudis* hacen parecer como digno de su vida individual en la confesión hecha pública. El filtro de lo que es narrable admite de su vida, hasta el umbral de la conversión, sólo los extravíos típicos ejemplares de una existencia apartada de Dios, no lo que podría hacer una experiencia individual inconfundible; nada de lo que llevaron consigo los doce años entre la conversión y el acta de su ascenso al episcopado y, por tanto, al papel guía dentro de la cristiandad. De este modo,

la autobiografía generadora de normas de la era cristiana, aunque seguramente ya superior en expresiones ya individuadas –piénsese en la fase de la primera infancia– consiguió hacer una vida representable, más que las vidas filosóficas de todos los antiguos, y paradójicamente tiene su telos en la retractación inmediata de su ser sí mismo (Selbst) por ella descubierto. Cuando Agustín ha dado a conocer su extravío (Libro I-IX), introduce tras la conversión y la muerte de Mónica la larga meditación sobre la memoria (Libro X) y sigue en los libros XI y XII un comentario sobre la historia inmemorial de la creación. Una vez se ha encontrado el Yo irrepitible del cristiano en el Tú de su Dios, se extingue el interés en su ser individual y el hablar de sí mismo debe dar espacio a la «gramática propia de Dios»²², que se acerca más a un escuchar y responder que a un contar y preguntar que sólo da vueltas sobre sí mismo.

Ciertamente, en el inicio cristiano del individuo se descubre, junto con el más alto valor de la irrepitibilidad, también el espacio de la interioridad, en el que el recuerdo, ya no entendido platónicamente, abre el camino fuera del mundo y hacia Dios. No obstante, este giro hacia el interior, que está todavía muy lejos de toda autorreflexión moderna, se topa con las paradojas del tipo de pregunta acerca de cómo puede vivir Dios en el pensamiento del particular, cuyo «trono» está por todos los que preguntan y en todas partes (X, xxvi). Paradojas que al instante neutralizan otra vez el espacio interior de la subjetividad que se busca a sí misma, que lo ocupan con fuerzas impersonales y que son de tal suerte que asimilan sin remisión la formación especial del sujeto al destino universal del alma cristiana. El campo simbólico por excelencia de la nueva antropología cristiana, la psychomachia, sorprendente en su inabarcabilidad para la comprensión moderna –la lucha en el alma se representa como la lucha por el alma– puede explicar de forma excelente hasta qué punto el descubrimiento cristiano de la interioridad sólo era un primer inicio del individuo.

La descentralización del sujeto es tenida hoy por un concepto clave, y a menudo como una palabra mágica, a la que debe remitirse la modernidad de un autor. El procedimiento deconstructivista vive del descubrimiento de las ilusiones de la autoconciencia autónoma con la intención de detectar el punto ciego de la reflexión de un autor y con ello la autocontradicción en su obra, de minar la autoridad del texto en sí misma, de fragmentar la totalidad estética y desmontar todas las expectativas de sentido menos aquella que capacita al intérprete soberano a la comprensión del autoengaño de su autor. El procedimiento como tal no es moderno de ningún modo, sino una reposición inconfesada de la desde hace tiempo dada por muerta allegorese cristiana: «aliud in verbis, aliud in sensu

ostendit aut etiam interim contrarium». Cuando la palabra o el texto en la «Allegory of Reading» dice necesariamente algo distinto de lo que quiere decir, entonces no sólo se toma la definición de Quintiliano del signo alegórico palabra por palabra, sino que se reduce al caso límite de contradicción entre signifiant y signifié, pero no ya –como en la antigua tradición cristiana de exégesis de textos paganos– para rescatar el sentido perdido para la doctrina dominante, sino para revocar el dominio del sentido –el logocentrismo–. Con ello se le ha escapado de forma palmaria al deconstructivismo postestructuralista que la poesía cristiana antigua cuestiona al sujeto soberano de una forma no menos rigurosa, y esto es, el *singulare tantum* del alma particular se ha desprendido²³ en el *plurale tantum* de poderes objetivos –de afectos personalizados, virtudes y vicios.

El sujeto hallado en el acto de la fe del alma cristiana no es todavía un individuo, sino que, como ser particular, es siempre al mismo tiempo una alegoría de lo general, en tanto que se puede haber significado con la lucha en el alma se puede haber querido indicar a la vez una lucha por el alma; con el cuerpo del hombre, a la vez el cosmos entero; y con la situación del hombre particular a la vez la historia sagrada de la Humanidad. Por ello, la recién descubierta interioridad de la fe cristiana no es todavía un espacio de evasión de la certeza de sí, sino la escena de un «*bellum intestinum*», donde las almas luchan por las virtudes y los vicios, los poderes del cielo y del infierno, por lo que tal espacio todavía no es destacado. El giro hacia dentro propiciado por Agustín se encuentra en el paradigma poético de la *psychomachia*, así como en la poesía alegórica medieval bajo la premisa poética de una despersonalización ostensiblemente necesaria. El poeta cristiano no puede dedicarse a su mundo interior sin a la vez caer en el discurso alegórico; no puede devenir «psicológico», sin personificar²⁴ alegóricamente sus estados anímicos y afectos –como todavía hace Chrétien de Troyes–; el poeta cristiano recurre a la figura discursiva del diálogo en el monólogo, de un diálogo en el monólogo, para el conflicto escenificado de las voces interiores allí donde esperamos la voz solitaria de una disputa consigo mismo. La alegoría personificada es la forma literaria de la despersonalización del sujeto en la temprana antropología cristiana. Lo que al lector moderno puede parecer la mera personificación de conceptos abstractos, fueron en su tiempo todo menos una encarnación ficticia de estados psíquicos: las virtudes y vicios en el paradigma de Prudentius, como aun en la sustitución cortesana de la Roman de le Rose del siglo XIII, encarnaban la realidad más elevada de un mundo de espíritus y demonios frente al cual el mundo cotidiano palidecía a una realidad de menor grado.

Con todo, la instancia silenciada del sujeto despersonalizado se anuncia en la tradición medieval de la poesía alegórica en diferentes ocasiones en una forma marginal. Alanus ab Insulis en *Anticlaudianus* –como yo lo veo, por primera vez– permite al hombre mismo entrar en el designio por el que se jugaba la lucha entre virtudes y vicios. Es la forma que toma parte en un combate de un *iuvenis* con la que se abandona la representación del «*bellum intestinum*», si bien al precio de una mitificación que cae fuera del marco cristiano. Pues el único, que por fin se manifiesta por sí mismo, deviene en el acto una personificación, una nueva creación de un *homo perfectus* –un nuevo mito con el que pronto no supo qué hacer, como permite suponer el *Ludus super Anticlaudianum*, en el que finalmente el *iuvenis* es relegado al monasterio. El primer intento de relacionar la acción alegórica de la *psychomachia* con la persona del poeta se encuentra en el *Tournoiement Antecrist* de un Huon de Méry, el que probablemente justifica la decisión de traspasar de la vida mundana a la vida espiritual y de resolver el dilema de querer tomar parte por sí mismo en la lucha por su alma a través de autodenominarse a sí mismo observador e informante. Su involucración en el «Torneo con el Anticristo» la logra, sin embargo, sólo con un divertimento alegórico. Una flecha de Venus dirigida a la Virginité, que consigue evitar por su huída al convento, alcanza a la de otro imparcial en lugar de él, esto es, al yo del poeta representado a través del ojo en el corazón.

El problema, aun más difícil, de armonizar el sentido alegórico de la *psychomachia* con el camino particular de un hombre, permaneció sin resolver hasta que el poeta de la *Roman de le Rose* supo darle una solución. Aquí es el dúplex sententia de la allegorese de tal modo apropiado para la poesía terrena que la fábula del suceso onírico siempre puede ser interpretada de dos formas: por un lado, con miras al decurso continental de una aventura del tipo de la novela de amor cortés, cuyas situaciones sólo pueden ser vistas desde dentro; por otro, con miras al sentido significado en la sucesión de personificaciones de un *Ars amandi* que ya está contenido en la fábula. Cuando el yo soñador del *Amant* debe reconocer en su camino de estaciones el siempre invisible Tú de la dama escogida sólo a través del cambio de sus figuraciones, del cuándo, dónde y cómo de su aparecer y volver a desaparecer, entonces la amada va ganando una forma cada vez más misteriosa que no se desvanece en sus cualidades personificadas, sobre todo allí donde la personificación cae fuera del rol predeterminado y traiciona en algo a su anterior ser-de-este-modo*. Veo la crisis de la *psychomachia* medieval en el *Tesoretto* de Brunetto Latini, en el que un ya histórico yo puede plantearse sus propias preguntas saliendo del ámbito de las sabidurías ideales que prefiguran todas las experiencias y anuncian el ideal

laicisista de la despertada curiosidad mundana²⁵.

Si la intención alegórica sólo puede concebir su objeto en tanto que despersonaliza lo personal, entonces su extinción se decide al tiempo que el advenimiento del individuo único y de la estética simbólica y de la vivencia. Entonces el recurso de Baudelaire a la alegoría señala el inicio de nuestra Modernidad como ruptura con la estética de la subjetividad. En las excéntricas poesías de *Fleurs du Mal* gana en adelante la alegoría su función moderna de desmentir la armonía entre la interioridad y el mundo, pone en liza los poderes del inconsciente contra el sujeto que ha devenido autónomo, y con ello deviene consciente del sobrevenido extrañamiento de la naturaleza humana y de la cosificación de la naturaleza cósmica en tanto que constitución trágica fundamental de nuestra Modernidad.

II. Lo universal se esconde en lo particular (el mundo tipológico de los caracteres)

El descubrimiento e investigación de los caracteres éticos se alimenta de Teofrasto hasta La Bruyère del asombro por la diversidad de la naturaleza humana, de la «*différence des esprits des hommes, aussi prodigieuse en eux que celle de leurs visages*»²⁶. De ello parte el *Discours sur Théophraste* mostrando a la vez una polaridad básica en la tradición moralista literaria: por un lado, la naturaleza humana concebible solamente a partir de su multiplicidad de formas; de otro, la unidad corporal y anímica de su fisionómica creación, que permite leer en cada particular los signos de su carácter y costumbres, pasiones y temperamento. El campo figurativo en el horizonte de *ēthos/ēthos* y *charactēr* muestra más oposiciones de significaciones fundamentales que se despliegan en la historia conceptual y en sus representantes retóricos o literarios.

El doble origen del carácter ético –el cual, de una parte, radica en lo innato, la dotación natural del *ēthos* (= *ingenium*), y, de otra, en lo adquirido, en el hábito, costumbre y uso–; se abre paso ya en Aristóteles y en Teofrasto en la cuestión de la plasticidad o de la invariabilidad de los caracteres. Aristóteles, quien hace proceder el *ēthos* de una persona de una predisposición o inclinación que puede perfeccionarse en virtud por la práctica e instrucción, subraya la plasticidad de la

naturaleza humana (hay incluso diferentes *ēthe* para las distintas edades de una vida). Aun así, el modelo teleológico del carácter que se forma a sí mismo no hizo escuela hasta el umbral del individualismo del siglo XVIII. La tradición siguió la concepción de Teofrasto, para quien la educación sólo es posible en el crecimiento en la juventud, pero una vez un tipo es asentado no se pierde y se mantiene inmutable. Él fue quien transfirió la palabra referida a cosas, carácter, a la *psyche* de los hombres. El modelo de sus caracteres éticos, conformador de una época, es también empírico y puramente descriptivo en tanto que excluye los extremos de bueno y malo, virtudes y vicios, examinando más bien al hombre medio en su conducta en la vida cotidiana. Sí, se puede decir que de este modo él fue el primero en descubrir, concebir según sus atributos, describir en retratos, ordenar en tipos y, con ello fundar una antropología que debía ser renovada para cada época posterior o para cada sociedad.

La tipología, todavía no ordenada, resultante de la observación de Teofrasto estuvo también cercana a una topología al elevar la pretensión de encontrar en la serie de caracteres aparentemente atemporales algo así como una ordenación del mundo social. La palabra *ēthos* podía claramente enlazar su significado como hábito, costumbre y uso, a un significado fundamental: ‘lugar acostumbrado del morar’. A un carácter no corresponde en primer término la conducta habituada de un particular, sino los hábitos y costumbres que son típicos de un lugar determinado. Las treinta figuras de los caracteres de Teofrasto incluyen en la misma medida la impresión esencial de las personas como las vidas y costumbres en sociedad de la Atenas del helenismo temprano en la escena del mercado, de la casa de baños, del teatro o de la asamblea popular. Los caracteres pueden estar tanto prefigurados biológicamente como condicionados localmente y por el hábito, concernir a lo general en la conducta singular del particular como a la de un grupo de seres vivos. De ahí el desdoblamiento de «caracteres» y «costumbres» como la que lleva consigo de forma evidente el título de la obra de La Bruyère. A él le precede una forma peculiar de antropología literaria en el siglo XVII, especialmente en Inglaterra: el inventario y presentación de caracteres en la forma de una cartografía moral que podía elevar una micro-cosmografía a una cosmografía total. Nómbrense los siguientes títulos, que hablan por sí mismos: la *Micro-cosmographie* or *A piece of the world discovered in essays and characters* (1628) de John Earle; *A map of microcosme, or A moral description of man* (1642) de H. Browne, *An anatomical lecture of man, or A map of the little world* (1644)²⁷ de S. Person. La obra más conocida y pionera de esta tradición fue *Mundus alter et idem* (1605) de Joseph Halls. Dicha obra enlazó la narración de un viaje imaginario con la descripción de caracteres y

estableció un modelo a partir del cual la multiplicidad de formas de la naturaleza humana podían ser localizadas y jerarquizadas (las costumbres de los pueblos según países y provincias, los caracteres de los hombres particulares como estados y pueblos).

Este paso de la tipología a la topografía de los caracteres abrió un nuevo modo del hacer legible el mundo. Aquí sobresale una tercera oposición en la metafórica de trasfondo de los caractères. La significación fundamental del araño, indeleble, más tarde la quemadura con hierro candente, del distintivo militar, caracteriza lo así marcado para luego pasar a caracterizar una cosa o una persona, presupone entonces en el resultado del cuño el procedimiento del acuñar. Dicho de otro modo: lo que a primera vista puede parecer una mera descripción y acotación de rasgos distintivos dados de la multiforme naturaleza del ser humano, pudo ser legible sólo cuando el moralista ha descubierto en los fenómenos generales de la vida media al particular latente y escondido en lo autoevidente, lo ha comprendido en sus indicios, lo ha separado y con ello lo ha llevado a una ordenación. La pretendida mimesis de los caracteres éticos se hace posible sólo a través de una poesis del moralista observador. El doble sentido del cuño y lo acuñado, lo caracterizado y lo que le caracteriza se pone de relieve más agudamente cuando los caractères toman la significación de ‘signo de escritura’ y según esto puede también significar la particularidad literaria. En el punto más elevado de la tradición literaria se hace dominante la significación de marquer en la definición del concepto. La definición de caractère reza como sigue, por ejemplo, en el Dictionnaire de Furetière (1690): «Ce qui résulte de plusieurs marques particulières, qui distingue tellement une chose d’une autre qu’on la puisse reconnaître aisément. Il se dit de l’esprit des mœurs, des discours, du style, et de toutes autres actions.»

El moralista que sucede a Teofrasto, es, entonces, no sólo un antropólogo que ha observado la naturaleza humana y la describe como un mundo de tipos de caracteres, sino también un semiótico avant la lettre que ha desarrollado un sistema universal de signos para hacer legible la ‘segunda naturaleza’ del ser humano –su mundo vital– como un texto. El hacer legible el mundo a través de una topografía de caracteres humanos requiere del moralista, entretanto, no sólo la competencia de un semiótico, sino también la de un retórico y de un escritor que sabe elevar su sistema de signos a través del medio de la ficción a una pintura moral y con ello logra conferir evidencia estética a sus caracteres. La obra cumbre de La Bruyère debe su éxito epocal no sólo a la superación de Teofrasto, sino también al aprovechamiento de la ficción y al manejo virtuoso de

técnicas de retórica estilística. Ésta recomendaba desde la segunda sofística las figuras de la *ethopoeia*, la *prosopographia* (*descriptio personae*) del caracterismo (*descriptio morum*), que podían ser ampliadas a través de las figuras de la *prosopopoeia* y del dialogismo para otorgar al retrato de caracteres la más fuerte de las evidencias. La *evidentia*, un concepto central de la estilística retórica, debía ser conseguida²⁸ a partir de la *notatio* (marcaje de caracteres) y *effictio* (especialmente en el retrato). Hacer retratos de personas reales en tiempos de La Bruyère era, como es sabido, un apreciado entretenimiento social que, con el desafío de adivinar de quien se trataba, introdujo un camino para el descubrimiento y reconocimiento de lo individual.

Al contemplar la tradición de los caracteres éticos en su totalidad como un proceso de hacer legible el mundo humano, empezaría ahí una antropología semiótica bajo la premisa de la evidencia completa de signifié en el signifiant, para concluir en un conocimiento de la ambivalencia de todo signo –un ineludible abismo entre ser y parecer–. La duda de si la evidencia de índole prefigurada y la manifestación en la multiformidad de las naturalezas humanas no sería engañosa, de si la tipografía de caracteres éticos, que todavía no deja prosperar ningún planteamiento psicológico, no estaría en último término errando los más profundos motivos del actuar humano, tal duda no se articula por primera vez hasta los contemporáneos de La Bruyère: Pascal y La Rochefoucauld, quienes (como ya anteriormente Montaigne) –como mostró K. Stierle–, opusieron a la antropología positiva, todavía esencialista de la tradición clásica, una psicología negativa, y empezaron a explorar el fundamento inconsciente de la *psyche* humana *cual terra ignota*; y ellos, como moralistas, no conciben ningún carácter. La historia del género no ha encontrado por tanto todavía su fin. A su cuestionamiento responden dos desarrollos modernos en el siglo XVIII. Por un lado, la tradición de los caracteres éticos se transforma en la de las condiciones sociales, el retrato literario del particular en el cuadro de oficios, posiciones y formaciones del mundo social también denominado fisiología, en el que los motivos de la conducta humana se descubren en sus determinantes sociales. Por otro lado, el carácter único es postulado y buscado: el individuo como instancia hasta entonces silenciada que, por el descubrimiento de lo particular, quedaba excluido de lo general, en tanto en cuanto tal particular en los caracteres sólo podía ser definido otra vez como un particular general.

Al postulado del carácter único también había llegado la tradición retórica antigua. No sólo se le exige al orador que considere los caracteres, sino los modos típicos de conducta de sus oyentes, para poder despertar sus afectos y

emociones. En el *De Oratore* de Cicerón se hace la siguiente reflexión francamente inaudita para el pensamiento normativo de la estética antigua: «que el estilo difiere según la individualidad del artista, el poeta o el orador y que por ello no se puede medir por él su calidad, pues cada expresión ya es completa a su modo – quot oratores, totidem. . . genera dicendi, de modo que se impone la pregunta de si en vistas de esta situación puede haber algo así como una doctrina estilística o reglas de estilo vinculantes»²⁹.

No obstante, este postulado permaneció largo tiempo sin consecuencias. Sólo pudo ser rescatado cuando el moralista quiso concebir el particular no en los atributos generales de su particularidad –como sus semejantes– sino que lo hizo por los rasgos incomparables de su individualidad –como *singulare tantum*–, con lo que éste necesariamente dejó de ser un moralista. En lo sucesivo me limitaré a explicar a través de algunos ejemplos las manifestaciones marginales de lo individual ignorado en las ordenaciones tipológicas de las tradiciones caracterológicas.

La caractereología de Teofrasto presupone una clasificación mitológica de la multiforme naturaleza del hombre. El testigo más antiguo es – desgraciadamente– una sátira de mujeres de Semonides que ha de demostrar que Zeus dio la hembra como compañera a los hombres como su mayor mal y atadura eterna. Ocho tipos de mujeres son derivados de los rasgos esenciales de animales (cerdo, zorro, perro, asno, comadreja, corcel, mono, abeja); dos, de las propiedades de la tierra y el mar. Los diez caracteres son caracterizados en conjunto negativamente, con la excepción de la abeja, que reúne en su seno todas las virtudes deseables. La tipología arcaica tiene su origen en una forma de pensamiento cosmológico: los diez caracteres de las mujeres son animales o análogos a los dos elementos, pues de ellos las creó Dios. Así como cada elemento representa³⁰ una determinada cualidad, también así en el más antiguo y prolongado sistema caracterológico presentado –los cuatro humores. Los cuatro temperamentos que de ellos se derivan, el sanguíneo, el colérico, el melancólico y el flemático han sobrevivido en mucho a la derogación de la medicina hipocrática. Aun tras el descubrimiento de la circulación de la sangre, los humores –personificados del modo más grandioso en el *Tristram Shandy* de Sterne– siguen viviendo. Cuando se hubo impuesto el paradigma neurológico, la teoría de los humores se tenía por abandonada, no así el sistema de los temperamentos que todavía Cabanis en 1802 ampliaba de cuatro a seis (en un *tempérament nerveux* y un *tempérament musculaire*)³¹. Así como un día Albrecht Dürer caracterizó a sus cuatro apóstoles según los cuatro

temperamentos, así también lo hizo de forma evidente en el siglo XIX Dostoievski con sus cuatro hermanos Kamarazov: Dimitrij, el hombre de las pasiones, como colérico; Ivan, el hombre del intelecto, como sanguíneo; Aljoscha, el mensajero de la fe, como melancólico; y Smerdjakoff, el paria en todas partes, como flemático³². La historia de la ciencia progresiva pudo derogar las teorías sobre la constitución del cuerpo humano, pero es palmario que no pudo hacer lo mismo con el potencial del imaginario legado por el psicosomatismo antiguo. La necesidad de tener que verbalizar sentimientos corporales aun sin nombre, puede explicar por qué se recurre a este repertorio metafórico allí donde el exacto diagnóstico médico no alcanza a descifrar los signos mudos de los estados corporales ('para decir como sufro').

La antigua doctrina de los cuatro humores que Polibio, el yerno de Hipócrates, sistematizó por primera vez, desarrolló la división de los cuatro humores hasta un sistema cosmológico completo. A partir de éste se podían poner en correspondencia los cuatro estados (seco, húmedo, caliente y frío), con los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego) y, per analogiam, podían ser referidos al sistema las cuatro estaciones del año, las cuatro edades del hombre y los cuatro puntos cardinales. Aun cuando esta simetría puede parecer perfecta, parece que uno de estos cuatro temperamentos queda fuera del equilibrio de las analogías. Aunque la melancolía, como los otros tres temperamentos, tiene su causa en el efecto de un humor corporal, la bilis negra y, respectivamente, a la mezcla de lo frío con lo seco, parece ser que este motivo no explica suficientemente la aparición de la enfermedad. Llama la atención que tanto en la historia del tratamiento terapéutico de la melancolía, como en sus representantes literarios, es notorio que permanece un resto de motivación que se expresa en el enajenarse que sin fundamento claro sobreviene al estado melancólico³³. Esto ya lo muestra el primero de todos los testigos en el Canto sexto de la Ilíada, la historia de Belerofonte, que inexplicablemente es perseguido por los dioses (verso 200):

Pero cuando también aquél se hizo odioso a todos los dioses,
por la llanura Aleya iba solo vagando
devorando su ánimo y eludiendo las huellas de las gentes*.

Su aflicción anticipa algunos rasgos de la melancolía: «preocupación, aislamiento, rechazo a todo tipo de relación con cualquier ser humano, vagar de un lado a otro sin plan: todo este estado es injustificado, pues Belerofonte es un héroe valiente y justo y nunca ofendió a los dioses»³⁴. Faltando el recurso a la arbitrariedad de una instancia transcendente, la melancolía de los modernos se aparece como un tedio vital sin justificación con una propensión irresistible al suicidio, tal y como atestigua la definición de «*melancolie anglaise*» del siglo XVIII³⁵. En qué sentido hay en la melancolía un principio no reconocido del individuo –piénsese en la «enfermedad mortal» de Werther– y si quizás también en éste resida su final anticipado, es algo que puede quedar aquí fuera de toda consideración. A favor de un desconocido principio del individuo está que la melancolía –por primera vez en el *Problemata* de Aristóteles– se comprendió y se distinguió como carácter de espíritus extraordinarios, en especial del genio del poeta y del filósofo.

Teofrasto esbozó sus treinta caracteres claramente como si éste se hubiera dejado guiar sólo por la observación de la conducta o de las formas de habla cotidianas. Éstos no son derivados ni de un sistema ético ni de una doctrina de los afectos. Las relaciones sociales, económicas y políticas del mundo de la vida ateniense permanecen marginales: familia, profesión, posición social o política no definen los tipos de conducta, sino, y tan sólo, la cualidad del carácter dominante que atraviesa todas las acciones y discursos. Permanecen excluidos acciones o posturas viciosas que pudieran provocar en el lector compasión hacia el mal humano o aversión hacia acciones criminales. Esos son los límites de miseria y *scelus*, que están trazados según la concepción antigua del *ridiculum*, para acotar la risa a un espacio de juego humano. La aquí remarcable literalización se muestra además en la escenificación de la observación, en la introducción cual mosaico de todos los rasgos en el retrato, en el sentido por lo cómico y la acentuación en la caricatura, sobre todo en un uso excelso de detalles cercanos a la vida que llenan de asombro al lector moderno, tanto si son sutilmente observados, como si son inventados. Así se da que los bosquejos de caracteres de Teofrasto, aunque excluyan toda individualidad a limine, persigan el efecto en la caracterización de modos de conducta de una individualización secundaria de lo típico.

Medido con los criterios de sutilidad, concisión y plenitud de los detalles característicos: ¿qué héroe singular de las épocas antigua y romana o de la tragedia clásica puede resistir la comparación con los lisonjeros, sin escrúpulos, parlanchines, desvergonzados y mezquinos de Teofrasto quienes, si bien

permanecen planos como personificación de una sola debilidad, ponen ante los ojos caracteres perfectamente redondeados como retratos de rasgos particulares sumados? La diferenciación e inagotabilidad de esta fisonomía atestigua asimismo la circunstancia de que los treinta retratos representan a los caracteres particulares en múltiples variantes, lo que contradice el principio ontológico que cada género de seres debe ser definido como único en su clase. Como observó La Bruyère, en la obra de su antecesor se encontrarían tres (si no cuatro) tipos de avaricia, dos tipos de jactancia, de zalamería y de ‘grands parleurs’. Si se añade a esto que La Bruyère había constatado que los griegos a menudo tenían dos o tres expresiones para cosas para las cuales los franceses sólo tenían una y que algunas de estas palabras habrían variado su significación como, por ejemplo, «ironía»³⁶ que en Teofrasto significaba ‘algo entre engaño y simulación’, entonces se hace evidente para el lector moderno la perspectiva de una conciencia ya histórica que constata en la transformación lingüística la distancia temporal respecto de los antiguos y en ello reconoce que los caracteres no son atemporales, como suponía la estética clásica. En otras palabras: «Sólo en la historia –esto ya lo había presentado La Bruyère: ¿qué podía enseñarlo mejor que la moda?– se presenta lo humano duradero y, viceversa, se imprime en lo particularmente histórico»³⁷.

Por qué Teofrasto habría distinguido cuatro tipos de avaricia, es algo que no puede establecerse a partir de las definiciones: el desprecio de la buena reputación por la vil ganancia (El desvergonzado, número 9), el ahorro exagerado (El tacaño, número 10), la falta de honor en relación a los gastos (El cicatero, número 22) y la codicia o avidez por la ganancia ignominiosa (El avaricioso, número 30). Pues esta distinción presupone una percepción históricamente diferenciada de los caracteres universales, podría clarificarse en todo caso con los criterios de la psichistoria y de la historia social. Desde el punto de vista del lector moderno, algún detalle sería intercambiable entre los cuatro tipos, como por ejemplo en El cicatero (número 22,5): «Como Trierarca, extiende la colcha del timonero. . . la propia la deja a un lado». Otros detalles, por el contrario, parecen ser típicos de un solo tipo de avaricia como, por ejemplo, en El tacaño (número 10,13): «[y es amigo también de] prohibir a su mujer que preste sal ni torcidas ni comino ni orégano ni granos de cebada ni guirnaldas ni pasteles, y decir que esos pocos resultan mucho al cabo del año»³⁸. Que haya detalles que fueran pensables tanto en el mundo antiguo como en el nuevo, pero que sólo aparecen en la Modernidad, lo muestra el Avaro de los clásicos franceses, que no sería caracterizable más agudamente que a través de la situación en la que es sorprendido por su mozo de cuadra en la noche robando la

avena del pesebre a su propio caballo medio famélico y es por éste molido a palos. Una conducta así de paradójica, que actúa ostensiblemente en contra de toda autoconservación, pertenece a las contradicciones de la conciencia moderna por las que en Molière se anuncia la ruptura de la antropología clásica³⁹.

Entre los treinta retratos de caracteres de Teofrasto sólo he encontrado en un caso una expresión marginal con la que una persona articula una conciencia de ser justo de un modo y no poder ser de otro. Este es el charlatán (número 7), que será presentado aquí como ejemplo del retrato de carácter en Teofrasto:

La locuacidad, si se quisiera definirla, parecería ser una cierta incontinencia en el hablar; y el locuaz, un hombre tal como para contestar, a cualquier cosa que le haya dicho aquel con quien se encuentra, que lo que dice no es nada y que él sí que lo sabe todo y que, si el otro le escucha, podrá enterarse. Y, mientras le responden, interrumpir: « ¿Así hablas tú? No te vayas a olvidar de lo que quieres contarme», o «Haces bien en recordármelo», o « ¡Qué bueno es charlar!», «Lo que me he dejado yo», o «Pronto has entendido la cosa», o «Hace tiempo que estaba esperando, a ver si llegabas al mismo punto que yo», y salir con muletillas semejantes, de modo que el que habla con él no puede ni respirar. Y cuando los ha rendido a todos uno por uno, gusta también de acercarse a los que están reunidos en grupo y hacerles huir interrumpiendo sus asuntos; y, entrando en las escuelas y palestras, impedir ejercitarse a los niños, tanto es lo que charla con los maestros de unas y otras. Y a los que dicen que se van es amigo de acompañarles y dejarles en sus casas; y, habiéndose enterado de lo de la asamblea, contarlo, y narrar también la lucha entre los oradores que se dio antaño, en tiempos de Aristofonte, y los discursos que, con gran éxito, pronunció él mismo ante el pueblo; y mientras relata, intercalar ataques contra la multitud, de suerte que los oyentes pierden el hilo o se ponen a dormir o se quitan de en medio, marchándose antes de que acabe. Y no dejar juzgar cuando está en un tribunal, ni ver cuando en el teatro, ni comer cuando en un banquete, diciendo que al locuaz le es difícil callarse, y que la lengua está en su elemento, y que no podría guardar silencio ni aunque pareciera ser más vocinglero que una golondrina; y permitir incluso que se burlen de él sus propios hijos, cuando, queriendo ya dormirse, le suplican que hable: «¡Papá, cuéntanos algo para que nos entre sueño!» [Teofrasto, pp. 9-11].

La definición determina la conducta errónea al modo de la doctrina aristotélica de las virtudes como «desmesura en el hablar», por la cual el charlatán se introduce a través de estereotipos que lo muestran como el que persuade al mejor, no le deja hablar y nunca admite no saber algo. Las frases siguientes amplían la escena a grupos y escuelas donde él en la actitud del experto impide a los niños que aprendan con su charlatanería. El siguiente detalle: «Y a los que dicen que se van es amigo de acompañarles y dejarles en sus casas» (p. 9), pertenece en su brevedad y concisión a los prodigiosamente expresivos detalles que asombran por la sutilidad de su observación; reproduce con acierto la insaciable y flotante avidez del charlatán de llenar todo vacuum de silencio obligado. Entonces escala la descripción hasta la asamblea popular, se resaltan los rasgos del chismorreó, de la divagación y del autoelogio, pero sólo para mostrar su falta de efecto en los oyentes. La escena del juicio, con los ejemplos de sus siempre molestos roles da lugar a un sorprendente autocomentario: que el charlatán dice por sí mismo que es difícil para un charlatán el callar, tal pieza no se encuentra en ningún otro de los caracteres (el avaricioso nunca dice que es avaricioso), y sería valorado como acto de autoconocimiento si no fuera justo el charlatán que charla él mismo sobre la charlatanería y al instante tiene preparado el dicho proverbial sobre las golondrinas charlatanas para neutralizar el conato de un autoconocimiento en la justificación de lo inevitable.

Para la representación de un carácter moderno del tipo de La Bruyère he escogido la serie de retratos de las aficiones (Curiosité) del capítulo De la mode. El preámbulo del capítulo define la moda, vista con inquietud histórico-socialmente en la sociedad por ‘La Cour et la Ville’ como experiencia estética del cambio en el gusto impulsivo e indómito, y elevado por ello a objeto de la reflexión moral, a tenor de la más aguda reprobación:

Una cosa necia y que muestra a las claras nuestra pequeñez es la sumisión a las modas, y más si dicha sujeción se extiende a lo que concierne al gusto, al modo en que vivimos, a la salud y a la conciencia (p. 146).

El moralista moderno se ha entregado a la neutralidad ética de su ideal antiguo: observación y crítica se confunden la una con la otra. La Bruyère tacha la sumisión a la moda de estupidez que pone todo su interés especialmente en la

‘nimiedad’ de la naturaleza humana y por ello todavía es más sospechosa, pues no sólo puede corromper el gusto, sino también el modo de vida, la salud e incluso la conciencia. La fascinación colectiva de la moda tiene un reverso por el que se intenta afirmar el interés privado de índole subjetiva:

La curiosidad no es un gusto por aquello que es bueno o aquello que es hermoso, sino por aquello raro, único, por aquello que se tiene y que los otros no tienen. No se trata de un vínculo a aquello que es perfecto, sino a aquello que es corriente, a aquello que está de moda. No es una pasión que se tenga generalmente por las cosas raras y frecuentes, que se tenga solamente por una cierta cosa, que es rara y sin embargo a la moda*.

La ‘Curiosité’ no significa aquí curiosidad, sino afición, definible como pasión por una cosa, por la que aparecerá con el éxito de Stern Tristram Shandy el ‘caballo de batalla’ u ocupación favorita (hobby horse). La definición de La Bruyère parte de la neutralidad ética y estética de la afición: su objeto no necesita ser bonito, éste debe ser simplemente valioso en su rareza. El aficionado contempla el objeto raro como algo que sólo él quiere agenciarse, por tanto, como una propiedad singular que nadie puede disputarle. Una afición es algo superior y más serio que un mero divertimento –una pasión que no está en nada tras el amor o la ambición y que tiene lo particular en sí, que su vehemencia a menudo está en una relación inversa al valor irracional de su objeto–. En la afición, la individualización secundaria de una conducta se acerca no pocas veces a una manifestación de la subjetividad que en el resultado apenas se puede distinguir de si se trata de una exteriorización del individuo primaria (autónoma) o secundaria (heterónoma): la pasión por una cosa hace único al propio aficionado por su posesión absolutamente preestablecida.

A La Bruyère parece no escapársele este principio de liberación del ‘pequeño sujeto’ («notre petitesse») reprimido. Su reflexión sobre la afición subraya a propósito en la segunda frase y otra vez en la cuarta que el orgullo se distingue por una afición particular de todas las demás, pues es causada no por una acción autónoma sino por una moda y permanece, por ello, sumiso a ésta. No obstante, esta crítica suena mucho a rechazo o represión de un disgusto evidente, si se tiene en miras lo siguiente, a lo que una de las más largas series de retratos

apunta: que los modos de conducta de la afición son tan inagotables como la diversidad de individuos que son esclavos de una pasión bizarra por la moda. «Qui pourrait épuiser tous les différents genres de curieux?» –con esta pregunta misteriosa se interrumpe la serie de retratos de La Bruyère, en la que al amante de las flores sigue el aficionado a las frutas que sólo se encapricha con los ciruelos, luego el numismático a cuya vista ofende el último espacio vacío en su caja, luego el coleccionista de grabados que persigue el último dibujo (¡aunque sea malo!) de Callot que le falta, y finalmente, el coleccionista de libros que nunca lee porque sólo se interesa por volúmenes encuadernados en negro tafiote.

Sigue un reproche común contra los ‘enloquecidos a causa de la vana curiosidad’ (les dupes de leur curiosité), dominados por un desmedido afán de saber, pero que no dominan propiamente ningún ámbito como, por ejemplo, aquellos que leen todas las obras históricas y no saben nada de historia. Porque La Bruyère podría decir expresamente que la necedad de la moda corrompe en último término incluso «la conscience» (recta conciencia, pero también la mera conciencia de algo), esto es, los afectados enloquecen de su propia pasión y se humillan, lo que se hace todavía más evidente en los casos en que el sujeto, atrapado por su pasión, contraviene sus propios intereses o el goce que prometía su afición. Así el aficionado a su casa que la arregla con todo lujo y que por ello la hace inhabitable: ésta deviene en mero objeto de contemplación para los turistas mientras que el dueño de la casa debe pasar el resto de sus días en la buhardilla (‘todos piden ver la casa, nadie al dueño’, p. 337). Así también el coleccionista de bustos extraños que acumulan polvo en un trastero, sin que pueda decidirse a vender piezas para terminar con la necesidad de su hija. Y así por último Diphil, quien al principio cría un pájaro y ahora posee miles, los que no reparten alegría y contento por la casa, sino hedor a peste mortal, y hacen parecer la casa un pajarero. Aquí la descripción cambia repentinamente a lo grotesco. El cuidado de los pájaros consume no sólo los días, además excede en tanto el esperado placer de oírlos cantar, que Diphil por las tardes está tan exhausto de su placer que se precipita sobre el lecho y él mismo es perseguido en sueños por sus pájaros:

Reencuentra a sus pájaros en un sueño: él mismo es un pájaro, es abubilla, él trina, él posa; sueña durante la noche que muda de plumaje o que incuba un huevo (p. 338).

El sujeto se ha hecho finalmente tan preso de su pasión que sólo puede escapar de ella en sueños si se identifica con su objeto, cuando sueña ser él mismo un pájaro con copete, que trina, vuela de rama en rama, muda o incuba.

«Qui pourrait épusier tous les différents genres de curieux?». Los tipos de afición son inagotables, por lo que La Bruyère sigue esta constatación con dos más – el coleccionista de moluscos y el de mariposas, quien en presencia de una oruga muerta cae en la más negra de las melancolías. Aun el mundo propio producido por el sujeto turbado es inagotable y la más maliciosa de las sátiras con la que La Bruyère critica la perversión de la conciencia, muestra la fuerza de la resistencia con la que se encontró el individuo que rompía el ámbito de la razón todavía en la cima del clacisimo francés. Valga como ejemplo la suave ironía e incluso secreta simpatía con la que se caracteriza al Fleuriste al principio de la serie:

El florista tiene un jardín en un arrabal: corre allí al levantarse el sol y regresa a su caída. Vosotros lo veis plantado, ha cogido raíz en el medio de sus tulipanes y ante la Solitaria; abre sus grandes ojos, frota sus manos, se besa, la ve más de cerca, no la ha visto jamás tan bella, tiene el corazón a rebosar de alegría; la deja por la Oriental, de allí va a la Viuda, pasa a la Sábana de oro, de aquí a Ágata, de donde regresa en fin a la Solitaria, donde se queda fijado, donde se deja, donde olvida la cena: ella es tan matizada, bordada, aceitada, con piezas tan incisivas: tiene un bello bajo o un bello cáliz; la contempla, la admira. Dios y la naturaleza son en todo esto lo que él más admira; no vamos más lejos que la cebolla de su tulipán, que no vendería ni por mil escudos, y que no dará por nada cuando los tulipanes sean negados y los ajetes prevalezcan. Este hombre razonable, que tiene un alma, que tiene un culto y una religión, regresa a su casa, hambriento, pero muy contento de su jornada: ha visto tulipanes (pp. 334/335).

En este retrato parece que el placer de una afición es íntegro y firme. Llena el día del amante de las flores desde el amanecer hasta la llegada de la noche. Llena su existencia en tiempo y espacio de una forma tan plena, que parece que él mismo ha echado raíces con sus tulipanes («vous le voyez planté. . .»). La figura de la

identificación es sutilmente mejorada: el deseo de ser uno con el amado tulipán, arraiga por así decirlo en los ojos del tercero y mantiene al mismo tiempo la distancia de la admiración con la elegida, a quien no se le podía dar propiamente nombre más elocuente que ‘la solitaria’ (o la ermitaña). Los gestos de admiración del solitario ante la solitaria toman connotaciones cada vez más eróticas hasta su culminación («el corazón le da saltos de alegría») que, no obstante, es puesta en suspenso. Él se separa de la amada, a la que nunca vio tan hermosa, y se vuelve para alternar a la ‘viuda’, considera ‘brillo de oro’ y ‘agathe’ para, finalmente, retornar a la ‘solitaria’ y perderse en su vista (olvida en ello por completo el comer mientras aprecia sus perfecciones en terminología técnica). Hasta este punto no hace sonar el moralista otra vez su tono crítico. La admiración es censurada porque no quiere ensalzar con ella en el tulipán la obra de Dios o de la naturaleza, sino que meramente expresa el orgullo del jardinero. La crítica de La Bruyère está dirigida al mundo propio del fleuriste, cuyo horizonte no alcanza más allá de su bulbo de tulipán, que no daría su preciada posesión por nada del mundo, pero que la cedería de inmediato y a cambio de nada si la moda pasara de los tulipanes a los claveles. La última escena del retrato utiliza una alusión al Génesis para llevar la hybris del fleuriste a lo cómico. El pequeño sujeto, que engalana contra toda razón su propio y pequeño mundo con alma, culto y religión, cree sentirse como Dios en el séptimo día de la creación cuando retorna a casa altamente satisfecho por su jornada: ‘Y entonces vio que era bueno’ –el vio ahí a su tulipán.

Gerhard Hess ha interpretado en su trabajo revolucionario sobre la moralística europea los Caracteres de La Bruyère como una obra del tránsito, «caracterizada con todas las preferencias de una decencia ideológica, estética y lingüística de antaño y no obstante señalando al futuro, un espejo de las ‘costumbres del siglo’ y una advertencia para la reflexión, una afirmación de la época gloriosa y un destapar sus depravaciones internas, dos siglos que se encuentran en el giro decisivo del pensar y crítica jerárquicos»⁴⁰. Como si quisiera manifestar todo aquello que a éste pertenece, para renovar un admirado modelo antiguo para el mundo moderno, La Bruyère amplía el estrechado marco de los caracteres éticos de Teofrasto al horizonte histórico ‘de las costumbres de un siglo entero’. Él ha incorporado en su consideración aquello que quedaba excluido en Teofrasto: las normas imperantes, los más pequeños rasgos o circunstancias y convenciones no reconocidas de la vida social y política, de modo que podía leerse en un espejo ampliado la construcción jerárquica de un sistema de valores en la transición del mundo feudal tardío al primer mundo burgués. Como obra de transición, los Caracteres muestran todavía los límites de la visión del mundo representativa del

clasicismo francés que empezaban a perder su sobreentendida validez. Esto vale sobre todo para su estética afirmativa tanto como para la antropología universalista en la que ésta se fundamenta. Las formas que mostré de una individualización secundaria de lo típico pertenecen a los inicios de un descubrimiento de lo individual en el ámbito de lo privado y de la comunicación íntima, con la que una subjetividad hasta entonces a ella ligada, intenta afirmarse contra una disciplinación rigurosa, que la había instado todavía a amar la razón que la subyugaba (Boileu: «Aimez la raison»)⁴¹. Nada habla más a favor del rango de un perspicaz e insobornable crítico de su tiempo que el hecho de que al final de su capítulo De l'homme (véase punto anterior, también los números 15 y 18) él mismo cuestione las premisas de su propia caracterología:

Los hombres no tienen carácter, o si lo tienen, es el que consiste en no tener ninguno que sea compartido, que no sea desmentido y que sea reconocible (Nº 147).

La sospecha expresada aquí abiertamente de que debía haber un mundo y un derecho propio del individuo que había permanecido al margen de toda tutela o convención social y que no podía ser concebida a partir del repertorio de rasgos de los caracteres, puede ser también descubierta en el primer capítulo de Des ouvrages de l'esprit del Dilema del Perfecto. Está en la base de la pregunta nunca expresamente formulada, pero cada vez más aguda, de cómo el Perfecto – y con ello la creación más elevada del espíritu– puede ser único en su clase y al mismo tiempo estar sometido a las normas universales del buen gusto (Cfr. Nº 10). Cuando se define la obra perfecta a partir de su unicidad, análogamente al postulado clásico de que ‘bajo las múltiples y diversas versiones en las que puede reproducirse un solo y único de nuestros pensamientos [. . .] sólo (hay) una correcta’ (Nr. 17), entonces debe perderse irremisiblemente la validez secular del principio de la mimesis. Se pueden recomendar todavía ‘espíritus en segundo rango’. Pero para los más grandes debe valer en adelante que traspasen los límites del arte trazados a los «esprit juste» y que les esté permitido renunciar a las reglas ‘cuando no conduzcan a lo grande y sublime’ (Nr. 61). Lo sublime (le sublime) es el moderno criterio estético (aunque esté tomado de la recepción tardía de Longino) con el que La Bruyère trata de concebir el Arcanum de lo singular en el Perfecto (Nr. 55). ¿Qué es, empero, lo sublime? La Bruyère puede

rodearlo sólo en un catálogo de preguntas abiertas:

¿Qué es lo sublime? No parece que lo hayamos definido. ¿Es una figura? ¿Nace de las figuras o, al menos, de qué figuras? ¿Todo género de escritura recibe lo sublime o sólo son capaces de eso los grandes sujetos? (etc.)

Pertenece claramente a la curiosa categoría del ‘Je ne sais quoi’ («No sé qué») con la que la estética clásica intentaba designar el fenómeno de las excepciones como lugar vacío en su sistema de normas. La propia definición que intenta La Bruyère a penas resuelve el misterio: «Le sublîme ne peint que la vérité, mais en un sujet noble; il la peint tout entière, dans sa cause et dans son effet; il est l’expression ou l’image digne de cette vérité» (Nº 55). Pues esa verdad cae otra vez bajo el ideal clásico de perfección, que añade una expresión para cada objeto, y que no está a disposición de los espíritus mediocres: ‘Sólo los más excelentes entre los genios son capaces de lo sublime’ (Ibid.). ¿Qué es, empero, lo que hace único en su especie a lo sublime? Si supera la regla del canon de lo bello no es una figura retórica ni tiene su origen en ella, no está ligado a un género del arte, ni requiere un objeto noble cuya rareza no sea explicable per se, entonces, ¿no debe la irrepetibilidad de su expresión proceder del artista mismo que imprime al objeto grande su irrepetibilidad?

La Bruyère todavía no había visto esta consecuencia, que pudo por primera vez ser extraída por la estética del genio, cuando se había abandonado ya el postulado de la perfección objetiva y el individuo pudo, aun en su imperfecta subjetividad, elevar la pretensión de ser único y ser perfecto en la expresión de sí mismo. Al mismo tiempo, en el ‘Je ne sais quoi’ de lo sublime yacía el principio y una pretensión posible del todavía no definible pero ya inminente individuo. Como señaló Erich Köhler, «el je ne sais quoi en el instante histórico del más creyente racionalismo pudo traer a la vista junto a la cuestionabilidad e impotencia también la peculiaridad y valor único de lo individual»⁴². La Bruyère, quien describió la sociedad de su tiempo tipificándola con miras al plurale tantum de sus caracteres, concedió, con todo, al singulare tantum de lo inimitable (vgl. Nº 64) el fenómeno excepcional de los espíritus creativos. Anticipó aspectos de la estética del genio cuando en su crítica epocal muestra su atención a la necesaria incomprensibilidad del «autor sérieux» (Nº 28), al fracaso

de las medidas de sus contemporáneos (Nº 27, 34, 49) y a la corrección del juico que ha de emitir en primera instancia la posteridad (Nº 67). Y él ha contravenido la resignación del ‘Ancien’, que habla desde su famoso primer aforismo: «Tout es dit, et l’on vient trop tard depuis plus de mille ans qu’il y a des hommes, et qui pensent», con un argumento de un ‘Moderne’, quien declara su pretensión de ser comprendido como individuo.

Horacio o Despreaux lo ha dicho antes que usted; así me parece con respecto a su palabra: pero yo lo he dicho como mío. No puedo pensar después de ellos una cosa verdadera y que otros pensarán después que yo.

III. Lo particular se resiste contra lo general (figuras de la fábula)

Un mundo tipológico completamente distinto a los caracteres éticos en la tradición de Teofrasto se formó en la más antigua tradición de Esopo y las figuras de la fábula. En vistas de la pluralidad de sus figuras que conciben al hombre análogamente a los animales, es notorio el número reducido de coincidencias. En todo caso, figuras como el asno envidioso, el insatisfecho pavo real, el zorro avaricioso, la inconstante hiena, el despreocupado conejo o el falso gato, serían traducibles a caracteres del tipo de los de Teofrasto⁴³. Pero en ello se haría patente que la misma ontología de un mundo del particular recibe formas completamente distintas en ambas tradiciones. La descripción etológica concibe la naturaleza humana siempre de un solo lado a partir de una cualidad dominante en una conducta forzosamente repetitiva, y a la vez, representa el lugar y circunstancias del mundo cotidiano en contingente abundancia. Por ello se deja leer en el ethos de los caracteres teofrásticos tanto lo característico de la predisposición anímica como también el hábito, costumbre o uso, el habitus de la naturaleza externa.

Por el contrario, la forma breve narrativa de la fábula esópica desenmascara el carácter de una figura invariablemente en una situación, casi siempre en una constelación de figura y contrafigura. La contingencia de la vida cotidiana, sus circunstancias y usos cambiantes, se muestran en un mundo ficticio en el que se

actúa bajo condiciones puras. Circunstancias constantes, caracteres preestablecidos, roles fijos determinan una constelación modélica que – una vez conocida – permiten ver la salida como necesaria. Precisamente por ello la fábula se convierte en el modelo por excelencia para el «conocimiento intuitivo» (Lessing) de una regla de la acción, para la advertencia de una autoridad bajo la protección de la ficción, para la convicción de una concentración en una decisión postergada, para el aleccionamiento placentero y enseñanza ética en el aula de la escuela. Las figuras de la fábula nos permiten, no sólo reírnos de las debilidades humanas, estrechez de miras o posturas viciosas. Más bien nos dan a conocer a qué nos exponemos cuando adoptamos un rol u otro o a qué camino pre-trazado nos adentramos cuando nos comportamos así o así.

Ello guarda relación con el por qué de la esencialidad para la fábula del uso de animales. Que no puede haberse originado por casualidad lo muestra ya la historia de la tradición en la que una y otra vez –como en Marie de France– el tesoro de la fábula se reproduce en piezas cambiantes, pero también –como en el Codex Pithou para Fedro– las fábulas sin animales fueron separadas otra vez del canon del género. Por otro lado, podría mostrarse que cada vez que el ser humano se opone al animal en la fábula lo hace siempre como ser determinado de un género (hombre o mujer), o reducido a un tipo social (rico o pobre, poderoso o débil) y con ello llevado a un camino pre-trazado, en nada distinto al animal que la fábula eleva a ser moral. Esta doble transformación parece ser lo que da a la fábula la «agradable apariencia de lo maravilloso»: que animales, plantas o cosas sean ensalzados a la naturaleza más elevada de los seres racionales; que los seres humanos, por otro lado, sean traídos a un comportamiento naturalmente condicionado. Así argumenta con razón Lessing contra la explicación de Bretinger de lo maravilloso, que los animales hablen y que en las ocupaciones o acciones cotidianas del ser humano pudiera haber algo «fuera de lo común o asombrosamente incitante», argumentó con razón: en tal caso sólo nos parecerían asombrosos los animales en las primeras fábulas leídas⁴⁴. Una vez se ha reconocido la analogía entre seres animales y la naturaleza humana, ésta se nos muestra como autoevidente y el uso de animales en la fábula ya no requiere ninguna explicación ulterior.

Lessing vio la causa de por qué el «escritor de fábulas a menudo encuentra más cómodo en su intención a los animales que a las personas, [. . .] en la universalmente conocida persistencia de los caracteres»: los animales sólo requieren ser nombrados para «despertar el concepto que les corresponde en el modo de pensar y otras cualidades». En los animales está –como formuló Hans

Lipps– «su tipo de carácter escrito en la cara»⁴⁵. Para caracterizarlos no se necesitó primero una historia o una descripción de su persona. Su forma es para nosotros siempre idéntica a un «ser-de-este-modo». Como figuras de una fábula, posibilitan sin explicación preliminar el conocimiento intuitivo de la disposición típica de su actuar, que ha de ser remitida en último término a que «el animal tiene una relación firme con su naturaleza»⁴⁶. La típica disposición, que a menudo se les adjudica a las figuras de la fábula como contrariedad inevitable por razón de su naturaleza, se distingue de aquel destino que el particular tiene que aceptar como ‘suyo’ para ‘sí’⁴⁷. Éste presupone ya la relación rota del ser humano con su naturaleza –el inicio del individuo, que la fábula en el mundo de los tipos de caracteres todavía oculta.

Contra el famoso tratado de Lessing se alzaron objeciones que, aunque no permitían conservar su teoría, sí podían proseguirla. La tradición fabular muestra que en los animales su tipo de carácter no estaba de ningún modo escrito en su cara. Son puestos en juego con distintas cualidades, en otras situaciones distintamente tipificados o moralmente interpretados, de modo que la ‘persistencia’ de su carácter no debe ser contemplada como hereditaria, sino como producida progresivamente por la tradición. El cuervo o su compañera, la corneja, se encuentra, por ejemplo, en Esope de Marie de France como figura ejemplar del consejero traicionero (XII: Águila y Mejillón), pero también del leal (LIX: Lobo y Cuervo], del inteligente (XL: Corneja y Cordero) y, por último, del vanidoso (LXVII: Cuervo y Pavo Real) en la cualidad que luego hubo de ser canonizada a partir de la más popular fábula de cuervos, la del zorro que obtiene con artimañas el queso. El hacerse unívoco a partir de la tradición presupone una concreción a través del contrincante/rival en la constelación de la fábula, como mostró Karlheinz Stierle: «Así, no sólo los animales tienen desde el principio su carácter. Su correspondiente y moralmente interpretable peculiaridad deviene en ‘carácter’ cuando se pone en el contexto de una constelación que se abre paso imponiéndose a una constelación correspondiente a nivel metafórico. De ahí se explica que los animales en las fábulas podrían en su mayoría representar a más de un carácter y que su respectivo contrincante actualiza⁴⁸ uno en particular del número de los posibles caracteres. Sólo el encuentro entre zorro y cuervo hace justo de la desgracia del último los caracteres típicos del listo y del vanidoso. A Stierle le debemos también una nueva justificación de lo maravilloso en la fábula: no es la mimesis del mundo animal, por no hablar de la comprensión del alma animal, sino un «poesía de lo apoético» «que posibilita lo improbable, el écart de la vida cotidiana, la distancia al mundo real y, con ello, el espacio de juego libre de la reflexión»⁴⁹.

La fábula, la primera forma retórico-literaria de la tradición europea, que contra los géneros idealizantes de la epopeya y de la tragedia concibió al hombre más allá del bien y del mal en su mediocre no-idealidad, fue recibida y comentada desde el inicio en la tradición poetológica en la analogía entre seres animales y naturaleza humana. La fábula esopea Caballo, Buey, Perro y Hombre⁵⁰ explica su analogía fundamental a partir de un mito etológico de la creación del hombre:

Cuando Zeus hizo al hombre, le dio una existencia efímera. Pero éste, sirviéndose de su propia inteligencia, cuando llegó el invierno se construyó una casa para vivir. Y he aquí que en cierta ocasión en que hacía mucho frío y Zeus envió la lluvia, un caballo que no podía resistirla, llegó a la carrera al hombre y le pidió que lo protegiese. Éste dijo que no lo haría a menos que le cediera parte de sus propios años. El caballo aceptó con gusto. No mucho después se presentó también un buey que tampoco podía resistir el invierno. Igualmente el hombre le dijo que no lo recibiría sin que antes le proporcionase cierto número de sus años. Y también éste le dio una parte y fue acogido. Finalmente llegó un perro aterido de frío y, tras conceder al hombre una parte de su vida, halló abrigo. Así ocurrió que los hombres, cuando están en los años que les dio Zeus son íntegros y buenos; pero cuando están en la edad del caballo, son vanidosos y altaneros; al llegar a la del buey se hacen dominantes; y los que cumplen la edad del perro se convierten en irascibles y gruñones.

El epílogo de la colección medieval *Romulus Vindobonensis* define la función de la fábula de modo etimológico; gracias a los diálogos ficticios que sostienen animales que son en sí mudos, los poetas habrían creado un retrato de las costumbres humanas que permitiría conocer la verdadera significación de la acción (*ad id quod agitur vera significatio*):

*Fabulas potae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae, quia ideo sunt inductae ut per ficta mutorum animalium inter se colloquia ymago quaedam vitae hominum monstratetur*⁵¹.

Martín Lutero, quien por lo demás no simpatizaba precisamente con la experiencia estética, haría la excepción para la enseñanza ética en que «tales finas doctrinas y advertencias bajo la forma graciosa de la fábula se aprenden con más agrado y se mantienen más firmemente»:

Pues bien Wolan/ nadie quiere oír o padecer la verdad / y nadie puede embellecer la verdad / así queremos adornarla / y disfrazarla bajo un divertido colorido de mentiras y en agradables fábulas⁵².

También Herder conserva el sentido analógico de la fábula como una «doctrina de la experiencia para una situación de la vida determinada» que, contra Lessing, no quiere derivarla de la abstracción de una verdad moral universal, sino, como sentencia práctica, del recuerdo de casos similares. La fábula, que aproxima tales situaciones similares, recibe por ello una nueva legitimación: «Los animales actúan en la fábula porque al hombre sensitivo se le aparece actuando todo lo efectivo en la naturaleza». Las figuras de la fábula ya no se definen por su naturaleza como seres de una especie, sino por un concepto de naturaleza animista; su lenguaje, «penetra en el corazón como si el espíritu de la naturaleza mismo hablara a través de esos seres»⁵³. El sentimiento romántico de la naturaleza expulsa el naturalismo clásico: la comprensión empieza en el alma animal, que pone fin a la función práctica de la fábula.

Cuanto más estrechamente esté dispuesta la constelación de la fábula, más preformadas sus figuras preformadas y más prescritos sus roles, más inmediatamente evidente parece el conocimiento intuitivo de lo universal en el caso particular; el inicio de una rebelión del particular contra el poder de lo universal se preludia ya en el mundo antiguo de la fábula. La rebelión es ensayada por figuras particulares que intentan desviarse del camino pre-trazado, lo que conduce irremisiblemente a que recaigan en su naturaleza predeterminada. La fútil rebelión se retoma una y otra vez por un lado inesperado –por el receptor de la fábula, quien no se somete a su pretendido sentido, sino que puede abrir el espacio de juego negado para la acción en tanto que interprete siempre de otro modo la moraleja de la fábula.

La exigencia de la criatura de ir más allá de su naturaleza prescrita y de tomar

una posición de más alto rango en la jerarquía de los seres es tematizada de diversas maneras en la tradición esópica. Encontramos múltiples muestras⁵⁴ en el catálogo de los tipos de sentido de la fábula greco-romana, que se dan en el modelo llevado a la fórmula de Horacio *naturam expellas furca, tamen usque recurret* y sus variantes: ‘Que cada uno permanezca en su sitio’ (p. ej. el cuervo que quiere tener el color del cisne blanco) o ‘El vanagloriarse encuentra desdén o es castigado’ (por ejemplo, el asno, que orgulloso hace alarde de la ayuda prestada al león). Hágase mención el ejemplo del ratón del Esope de Marie de France, que mudó para liberar al más poderoso (LXXIII). Su juramento de querer casarse, no con uno de sus semejantes, sino con alguien de más elevado abolengo es, irónicamente, respetado por los seres preguntados. El sol le remite a la nube, que lo puede cubrir; la nube, al viento, que es más poderoso; éste, a la torre, que le opone fuerte resistencia, y la torre de nuevo al único ser que lo podría perjudicar –al ratón roedor en su fundamento. El camino de desviación por encima de su tipo de carácter del ratón anhelante, que explica la Fábula de Marie y que ya ha singularizado como su ‘Aventura’ (v. 82) conduce a la comprensión: ‘Creía ascender tan arriba: sólo tengo que volver sobre mis pasos para doblegarme a mi propia naturaleza’ (v. 79) y simplemente confirma la desigualdad entre caracteres estipulada por la ley de la naturaleza, o hablando en medieval: su vinculación a un lugar y a un rango en un cosmos jerárquicamente ordenado. El pensamiento del Ordo del Medievo, por el contrario, no define las figuras de la fábula por la aspiración de la criatura a su creador, sino por un movimiento de Hybris, que la aleja de su lugar predeterminado para volverla a llevar irremisiblemente a él⁵⁵.

Lo particular se resiste en la fábula aun de otro modo contra lo universal. La historia de interpretación de la fábula pone en cuestión otra vez la conocida definición de Lessing: «Si remitimos una sentencia moral universal a un caso particular, otorgamos realidad a tal caso particular y componemos de él una historia por la que se conoce intuitivamente la sentencia universal: dicha composición se llama fábula»⁵⁶. No obstante, aun en el conocimiento intuitivo el caso particular no coincide con la verdad universal como el ser particular en su género o como la cosa particular en su concepto. Permanece un resto no subsumible, lo que muestra que de la misma fábula no se puede extraer la misma doctrina moral para todos y en todas las épocas.

La fábula del cuervo y el zorro⁵⁷ se encuentra en el Fedro bajo el Promythium: ‘Aquél que se deleite en alabanza por su lengua lisonjera/ deberá más tarde pagar en inútil penitencia’ [. . .]. Pero un Epymythium posterior vuelve esta

moraleja en su contrario: ‘Hac re probatur ingenium quantum valet, / Virtue et Semper praevallet sapientia’. Análogamente añade el Romulus Nilantii a su versión cristiana la pregunta absolutamente no cristiana: «Sed postquam homo perdiderit quid quid amat, quid poenitentia illi proficit?». La doctrina que se extrae de la Marie de France para su lector aristocrático-feudal no censura al cuervo vanidad, sino el cegamiento por el falso orgullo y la codicia de honores («Cest esammples des orguillus / Ki de grant pris sont desirous»). Alexandre Neckam se contenta con la simple advertencia ‘es un necio aquél que no puede callar’. La moraleja casera de Heinrich Steinhövel «Lo malo no se torna en bueno» es elevada por Lessing en un acto (contra las reglas del género) de justicia poética –el queso estaba envenenado: «¿No queríais alabar nunca algo más que veneno, malditos aduladores?» Y en la, por ahora, última versión de James Thurber en la que zorro y cuervo se encuentran como lectores de Esopo y Lafontaine se desata definitivamente la amarga gravedad de la Ilustración en un giro irónico inesperado:

It was true in Aesop’s time, and La Fontaine’s and now, no one else can praise thee quite so well as thou.

La historia de interpretación de la fábula revela la antinomia armonizada por Lessing entre general y particular en la que se esconde el principio de lo individual. Siegfried Kracauer había llevado a la tierra esta antinomia contra el método generalizante de la historia universal, en tanto que éste estaba pensado ‘de arriba a abajo’, y había reclamado una escritura de la historia que procediese ‘de abajo a arriba’, pues en nuestro tiempo ya no podía ser considerado nunca más como válido el pensar ‘de arriba abajo’⁵⁸. La fábula ha procedido siempre visiblemente ‘de abajo a arriba’ en tanto que en su función social no pocas veces se opuso a la moral dominante. Por ello podía decir Schirokauer: «La sabiduría de Esopo era una doctrina vital para los sometidos, su conocimiento del mundo da al débil habilidad en el trato con el fuerte»⁵⁹.

A la luz de una consideración que busca reconstruir el camino de la fábula de abajo a arriba, la llamada leyenda de Esopo⁶⁰ gana más significación que una mera mitificación curiosa: aquí el particular, quien en las figuras graciosas de la fábula siempre vuelve al dominio de lo general, toma en su creador una primera

forma de lo individual. El mundo de tipos de los caracteres para sí mismos es medido a la vez por un sujeto cuya particularización está narrativamente conectada. En tanto que dicho sujeto se afirma de situación en situación a través de refranes divertidos o a través de la invención de fábulas, así se explica a la vez la historia vital de Esopo, quien se eleva más y más sobre la suerte del esclavo, del pícaro, del adivinador de acertijos, del consejero a un destino singular, llega a poseer la vista de un sabio y finalmente tiene una muerte socrática. El camino hacia abajo o hacia arriba empieza en el (extraviado) libro popular por el filósofo Jantos, a quien su esclavo Esopo le hace manifiestas travesuras (del tipo del seguir algo al pie de la letra, por ejemplo, cuando le trae la aceitera vacía porque el amo sólo había pedido el recipiente). En éstas consigue su liberación con artimañas cuando en la crisis política de Samos avergüenza a su amo como intérprete de oráculos y como consejero. Es mandado incluso a Creso, de quien sabe desarmar la ira con la fábula del hombre y la cigarra (Hausrath, N° 56) y consigue reconciliarlo con Samos. En la novela de Esopo (conservada) se establece el ascenso temáticamente con la oposición entre la teoría alejada de la praxis del filósofo y la gracia natural del esclavo, lleva al liberado a Babilonia y Egipto, donde vence a la autoridad real en un concurso de acertijos y acaba en Delfos, donde Esopo es derrotado en la lucha contra el sacerdocio, es juzgado como reformista y ajusticiado. No obstante, tal final será revisado más tarde: los sacerdotes no sólo le habrían erigido un templo y un panteón, sino que a la postre fue aceptado en el círculo de los siete sabios en el que –como relata Plutarco–, en un convite en Corintio, permaneció fiel a su papel de necio travieso (*derisor potius quam deridendus senex*) y atestigua su festiva sabiduría como contador de historias (*logopoiós*).

La novela de Esopo, que suspende el aislamiento de la fábula en tanto que permite ser inferida de la historia de su creador, singulariza las figuras en el mundo de tipos también con la perspectiva de que sus constelaciones devenidas temporales y sus modelos de acción puedan volver a ser puestos en relación con situaciones concretas, históricas y sociales. La prosecución de la narración restituye o finge las situaciones originales y las funciones retóricas de las que se había desprendido la fábula literaria. El final de la novela de Esopo muestra la doble singularización de la situación de la fábula y su sujeto narrativo-inventor en una fase final altamente dramática. En su camino por las ciudades de la Hélade, Esopo llega a Delfos, donde ofende al pueblo, que no le hace honores por la fábula del taco de madera que nadando en la lejanía del mar parece grande pero que desde cerca se aparece como sin valor (Hausrath, p. 127). Es sospechoso por una infamia de robo sacrílego y encerrado en la cárcel, el

delincuente intenta evitar la inminente calamidad en el camino al patíbulo con la fábula de advertencia de la rana y el ratón (Nº 42). Pide una y otra vez que le escuchen y adorna su acusación contra Zeus en una última fábula antes de ser despeñado. Es la fábula del campesino que se hace viejo en el campo pero que quiere ver la ciudad y que en su camino nocturno es arrojado al precipicio por los asnos que alguien maliciosamente había enganchado al carro. La lección de esta fábula está dirigida en primer término a los habitantes de Delfos, pero en el trasfondo –algo que la fábula esopea no hace en ningún otro caso– a aquel que la inventó: «Oh Zeus, ¿con qué te he ofendido que he de perecer tan absurdamente, no por aurigas valientes o gallardas mulas, sino por míseros asnos?» El giro hacia la autorreflexión ya se había llevado a cabo expresamente cuando un amigo de Esopo lo visita en prisión y a la pregunta de por qué éste llora, le contó la fábula de las lágrimas auténticas y las falsas (p. 130), que en la situación de la muerte inminente quiebra la ficcionalidad del género. La sabiduría de la fábula, creada para proporcionar conocimiento a los otros, sobre todo a los poderosos, desemboca al final de su historia genérica personalizada y legendaria en una sabiduría de otra clase: el socrático ‘conócete a ti mismo’.

Si uno se inclina a interpretar la actitud de Esopo ante la muerte como el llegar a un umbral de la individualidad, tal interpretación puede encontrar confirmación en el mismo Sócrates, el antepasado del individuo, un conocido párrafo del Fedón: «Repetidas veces en su vida tuvo Sócrates una visión que le exhortaba a honrar a las musas. Pero él se ocupó siempre de su filosofía. Sólo en sus últimos días en el calabozo se decidió a seguir esa advertencia. ¿Y cuál era el contenido de sus versos? Un himno a Apolo y fábulas esópicas. En un cántico en la vieja forma de los rapsodas se despidió del dios espiritual a cuyo servicio estuvo durante toda su vida. Pero entonces entra su polo opuesto, el aire popular, la muchedumbre irracional que lo condenó a muerte, como él, Sócrates, mismo»⁶¹.

El lugar histórico en el que de las figuras sale el individuo mismo todavía ha de ser buscado. En la lectura moderna de Thurber de la fábula del zorro y el cuervo se nombra ex post la condición bajo la cual el individuo puede huir de su modo de carácter y con ello de su vínculo con la naturaleza y de valer sólo como ejemplar de su especie: «El zorro había leído en un lugar, en otro, y todavía en otro, que si se alababa la voz de un cuervo que sostuviera un queso con el pico, éste soltaría el queso para cantar». Pero esto no fue lo que pasó con ese cuervo particular en ése caso en particular]. El efecto es irónico, pues al zorro se le ocurre otra astucia («Ahora que te veo más de cerca te reconozco como el más famoso y talentoso de todos los pájaros, y me encantaría escucharte hablar de ti

mismo pero estoy hambriento y me tengo que ir»), astucia que al final hace que el cuervo, al que tenía por absolutamente único e irrepetible, caiga otra vez en su modo de carácter. El efecto recuerda a la vez al lugar histórico en el que el individuo eleva su pretensión de ser único y por ello ostentar los mismos derechos que otros seres particulares –la fábula de la Ilustración. El descubrimiento, el principio revolucionario que se anuncia en la fábula de Lessing, el principio de la Egalité, de la igualdad de todos los individuos en su singularidad, debe agradecerse a Dolf Sternberger⁶². Su ejemplo paradigmático es la fábula El asno con el león, en la que ya no es un asno, sino que son dos los que entran en escena, rompiendo el principio de la fábula clásica de que la especie como modo de carácter sólo se permitía representar como ejemplar redondo en un número singular:

Cuando el asno fue con el león de Esopo, que lo usaba en lugar de su trompa de cazador fue al bosque se encontró con otro asno conocido y le gritó: ¡Buenos días, hermano! –¡Desvergonzado!– fue la respuesta. ¿Y por qué? prosiguió el primer asno. ¿Eres mejor que yo porque vas con un león? ¿Más que un asno?

La respuesta a ambas preguntas las dejó Lessing al criterio del lector ilustrado. La primera pregunta ya presupone al individuo con el mismo derecho que el particular. La segunda pregunta remite otra vez irónicamente a su clase de carácter. El umbral aquí indicado se superará no si el asno se tiene a sí mismo por un asno especial porque va con el león, sino cuando cada asno exija ser ‘más que un asno’. . . Mas este inicio del individuo deja el mundo esencial de la fábula necesariamente tras sí, porque revoca la analogía entre el ser animal y la naturaleza humana. El individuo autónomo no puede recibir ya ningún consejo de las figuras preestablecidas de la fábula si no quiere concebir su carácter como la determinación de su naturaleza, sino, en adelante, como determinación de su propia historia de formación de sí mismo como carácter singular.

Notas al pie

¹ L. Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, Frankfurt, 1983, p. 31.

² K. Löwith, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1928), Darmstadt², 1962, p. 60.

³ Bernhard Groethuysen, *Philosophische Anthropologie* (1931), Darmstadt², 1969, p. 6 [Traducción al castellano: *Antropología filosófica*, Editorial Losada, Buenos Aires, p. 14. Se reproducirán en adelante las citas de la edición en castellano. N.T.]

⁴ Ibid., p. 17.

⁵ Así en el artículo de Diderot «Philosophie socratique» de la *Encyclopédie*.

* [Se refiere, entre otros, al Dante de la *Divina Comedia*. Véase cap. 6. N.T.]

** [Selbst. N.T.]

⁶ Groethuysen (véase nota número 3), p. 76.

⁷ Aristoteles, *Eth. Nic. VI. 1140a*: «Y en cierto modo el azar y el arte tienen el mismo objeto, como dice Agatón: “el arte ama al azar y el azar al arte”» (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999, 1140a 18-20, p. 92).

⁸ Groethuysen, op. cit., p. 76.

⁹ M. Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt 1983, p. 462.

¹⁰ Ibid., p. 463.

¹¹ Cicero: *De officiis* 1, pp. 107-125. [Traducción al castellano: *Cicerón, Sobre los deberes*, Alianza, Madrid, 2001, Libro I, 107-125, pp. 112-122. N.T.]

¹² «‘Persona’ – Ein römischer Rollenbegriff», en Poetik und Hermeneutik VIII, op. cit., p. 101.

* [Sich-haben. N.T.]

¹³ Groethuysen (véase nota número 3), pp. 90-92.

¹⁴ Ibid., p. 111.

¹⁵ «Shicksal und Charakter» (1919), en Gesammelte Schriften II, 1, Frankfurt, 1980, S. 173. [Traducción al castellano: «Destino y carácter», en Obras, Libro II, vol. 1, Abada, Madrid, 2007, pp. 175-182. N.T.]

¹⁶ Dichtung und Wahrheit, Anhang II, Jubiläumsausgabe, Stuttgart/Berlin, 1902-1912, Bd. 25, S. 273.

* [Es. N.T.]

¹⁷ Al respecto, véase más concretamente el texto del autor «Religiöser Ursprung und ästhetische Emanzipation der Individualität», en Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, A 8, 6.

¹⁸ W. Pannenberg, «Person und Subjekt», en Poetik und Hermeneutik VIII, p. 408.

¹⁹ Citado según H. Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt 1981, S. 29. [Traducción al castellano: La legibilidad del mundo, Paidós, Barcelona, 2000, p. 31. N.T.]

²⁰ Ibid., p. 33.

²¹ Sobre la usurpación de los predicados divinos para las Confessions de Rousseau véase el texto del autor citado en la nota número 17.

²² Según E. Vance, «Augustine’s Confessions and the Grammar of Selfhood», en Genre 6 (1973), pp. 1-28.

²³ En lo sucesivo retomo los resultados de mis estudios sobre la alegoría bajo un nuevo planteamiento y me remito más a «Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia», en Medium Aevum Vivum, Festschrift

Walther Bulst, Heidelberg, 1960, pp. 178-208 (ahí se encuentra la documentación relativa a los textos citados); algo menos a «Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie», en Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, op. cit., cap. 6.

²⁴ Según C. S. Lewis, The Allegory of Love (1936), Oxford, 1953, pp. 30/113.

* [Sosein. N.T.]

²⁵ Véase al respecto Alterität und Modernität, op. cit., p. 33 y cap. VII.

²⁶ La Bruyère, Les caracteres ou les mœurs de ce siècle, Paris, 1965, p. 27. [Traducción al castellano: Los caracteres o Las costumbres de este siglo, Edhasa, Barcelona, 2004.]

²⁷ Véase al respecto L. van Delft: «Caractères et lieux: La représentation de l'homme dans l'anthropologie classique», en Revue de littérature comparée (1983), pp. 149-172.

²⁸ Según L. van Delft «Littérature et anthropologie: Le caractère à l'âge classique», en Le statut de la littérature, Mélanges Paul Bénichou, editado por M. Fumaroli, Genf, 1982, pp. 100 y 106 (Cfr. p. 98, véase nota número 5).

²⁹ Véase al respecto M. Fuhrmann, Die antike Rhetorik, München/Zürich, 1984, p. 59.

³⁰ Al respecto, véase H. Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München, ² 1962, pp. 232-236 (con la traducción del texto). [Trad. cast.: Poesía y filosofía de la Grecia arcaica, Madrid, Machado Libros, 2004².]

³¹ Según J. Starobinski, Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900, Genf, 1960, p. 56.

³² Según P. Por, «Lukács und sein Sonntagskreis», en Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 53/54 (1984), p. 109.

³³ Documentos en Starobinski (véase nota número 31), pp. 10, 11, 23, 52, 57, 80.

* Iliada, Canto VI, Verso 200, Planeta de Agostini, Barcelona, 1995, p. 125.

[N.T.]

³⁴ Ibid., p. 11.

³⁵ Ibid., p. 80.

³⁶ Discours sur Théophraste (véase número 1), pp. 38/39: «Par exemple, ironie est chez nous une raillere dans la conversation, ou une figure rhétorique, et chez Théophraste c'est quelque chose entre la fourberie et la dissimulation, qui n'est pourtant ni l'un ni l'autre, mais précisément ce qui est décrit dans le premier chapitre».

³⁷ G. Hess, en su todavía imprescindible introducción a su traducción de los Charaktere, Leipzig, s. d. (Colección Dieterich, vol. 43), p. XVIII.

³⁸ Los Caracteres de Teofrasto se citan a partir de la traducción de Dietrich Klose, Reclam, Universal-Bibliothek, número 619, Stuttgart, 1970. [Traducción al castellano: Los caracteres morales, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1985, p. 17].

³⁹ Véase al respecto mi interpretación del Avare en Das französische Theater, editado por J. v. Stackelberg, vol. 1, Düsseldorf, 1968, pp. 290-310.

* [Cuando nos es posible citamos la traducción al castellano existente de los fragmentos de La Bruyère. Se trata de una selección de textos, por lo que no todos los fragmentos que Jauß cita se encuentran traducidos al castellano. Los fragmentos no traducidos son vertidos al castellano en este capítulo por Francisco Conde Soto. N.T.]

⁴⁰ G. Hess, (véase nota número 37), p. VII.

⁴¹ Al respecto véase la reciente R. Galle, Geständnis und Subjektivität – Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik, München, 1986.

⁴² «'Je ne sais quoi' – Zur Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen», en Esprit und arkadische Freiheit, Frankfurt/Bonn, 1966, p. 264.

⁴³ W. Wienert, Die Typen der griechisch-römischen Fabel, Helsinki, 1925 (FF Communications, 56), pp. 131-137.

- ⁴⁴ «Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel», en *Gesammelte Werke*, Berlin/Weimar 1968, vol. 4, p. 46 y ss.
- ⁴⁵ *Die menschliche Natur*, Frankfurt, 1941, p. 19.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.
- ⁴⁷ Según H. Lipps, *ibid.*, p. 139.
- ⁴⁸ «Poesie des Unpoetischen – Über La Fontaines Umgang mit der Fabel», en *Poetica* 1 (1967), p. 527.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 528.
- ⁵⁰ *Aesopische Fabeln*, compiladas y vertidas al alemán por A. Hausrath, München, 1940, N° 10 (se citará según esta edición). [Traducción al castellano: *Fábulas*, Alianza, Madrid, 2008, N° 139, pp. 81-82.]
- ⁵¹ Citado según H. U. Gumbrecht, *Introducción a Marie de France: Äsop*, München, 1973, p. 27 (*Klassische Texte des romanischen Mittelalters*, 12).
- ⁵² *Ibid.* p. 28.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 33 y ss.
- ⁵⁴ W. Weinert (véase nota número 43), pp. 86-94 (especialmente N° 26 y 37).
- ⁵⁵ Con más detalle en el texto del autor *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, 1959, cap. 1, especialmente p. 39.
- ⁵⁶ Lessing (véase nota número 44), p. 45.
- ⁵⁷ Documentos sobre F. en H. Bihler, en *Medium Aevum Romanicum*, Festschrift H. Rheinfelder, München 1963, pp. 21-48. Más sobre J. Thurber, *75 Fabeln für Zeitgenossen*, Hamburg, 1967.
- ⁵⁸ *Poetik und Hermeneutik III*, p. 577.
- ⁵⁹ «Die Stellung Äsops in der Literatur des MA», en *Festschrift W. Stammer*, Berlin, 1953, p. 180.

⁶⁰ En Hausrath (véase nota número 50).

⁶¹ Hausrath, (véase nota número 50), p. 144.

⁶² Figuren der Fabel, Frankfurt, 1950, p. 7 y ss.

Tiempo de iluminación y tiempo sustraído. Lectura de Dante

I. ¿La fiesta de todas las fiestas?

¿Qué puede aportar una lectura de Dante al problema de una antropología histórica de la fiesta? Sin duda, el atrevimiento de Dante de coronar su Divina Comedia con una representación de la felicidad eterna sugiere, a primera vista, interpretar la visión del paraíso como quintaesencia de la más elevada de las fiestas. ¿Acaso no presenta explícitamente algunas características de la mayor fiesta entre las fiestas? Obsérvese el desbordamiento de la monótona vida cotidiana, la elevación de la historia contingente a través de la norma atemporal de un ritual festivo, cuando e incluso la extraña escenificación (piénsese que la glorificación de Dante en el empíreo se realiza como si él fuera al mismo tiempo un observador privilegiado y un novicio, para quien Beatrice expresamente hubiera preparado las saludables estaciones, los encuentros con otros y las aclaraciones. Y la visión subjetiva, ¿no se siente realizada al participar en la contemplación de lo más elevado, que es para los difuntos el propio y único contenido de una sempiterna celebración, fusionando así al final el destino individual del viajero con la comunidad de los santos?

El símil entre el paraíso cristiano y la ‘fiesta de todas las fiestas’ que dichas preguntas sugieren puede apoyarse a primera vista en el hecho que Dante mismo la situó en una estación destacada –en el cenit del cielo diurno– y la puso en boca de Salomón al explicar éste la resurrección del cuerpo (Paraíso XIV, 37-39). El pasaje se puede descifrar en el contexto de los diferentes usos de la palabra «la festa» en la Divina Comedia. La misma palabra queda excluida –como es de esperar– del Infierno, aparece sólo cuatro veces en el Purgatorio y ocho veces en el Paraíso. Como si Dante hubiera querido reservarse la plena significación de la fiesta para un motivo especial, el uso de la palabra se limita

principalmente a atributos de lo festivo como la danza (Purgatorio 29, 130), la recepción festiva (Purgatorio VI, 81; XXVI, 33; XXX, 65; Paraíso XV, 84: «la paterna festa» preparada por su nieto Cacciaguida; Par. XXI, 65) o la alegría festiva (Paraíso XII, 22). «La festa di Tomasso» (Paraíso XVI, 129) significa, sin embargo, sólo el día de Santo Tomás, el único día festivo de un santo que se menciona en la Divina Comedia. De este modo adquiere más peso el único pasaje restante en el que «la festa» debe representar explícitamente la situación de los difuntos:

Quanto fia lunga la festa

di paradiso, tanto il nostro amore

si raggerà dintorno cotal vesta (Paraíso XIV, 37-39)*.

Mientras dure ‘esta fiesta en el paraíso’, el amor de los difuntos permanecerá envuelto en un manto de luz. Este ‘mientras’ implica un acontecimiento aún por venir: el restablecimiento del cuerpo, cuya transformación deslumbrará algún día la resplandeciente forma de la situación de espera (V. 55-57). El paralelismo de «la fiesta del paraíso», recurriendo a Salomón, representa una mejora en relación a la fiesta terrenal, pero sólo es una mejora de grado, pues la última y mayor felicidad celestial superará, en cuanto superlativo de toda eterna perfección, cualquier comparación con las representaciones de la temporalidad y, por tanto, también la fiesta como símbolo de la felicidad terrenal. A este respecto, el discurso de Salomón –quien es escogido porque en El cantar de los cantares había predicho la unión del cuerpo y el alma–, lo caracteriza Gmelin certeramente como una «forma de la melancolía terrenal reservada a los difuntos, del intocable amor por la carne, por la carne gloriosa e santa, y por la anterior individuación terrenal»¹.

El símil del paraíso con la gran fiesta encuentra también su límite precisamente en la única vez en que es pronunciado. Provoca una serie de cuestiones que atañen en general tanto al sentido religioso como al profano. ¿Es esta permanente fiesta acaso una fiesta? La superación del tiempo y del espacio en el nunc stans de la eternidad, que hace intercambiables toda proximidad y toda lejanía, ¿no hace del supuesto carácter festivo de la felicidad paradisíaca un resto

terrenal del deseo humano? «Pues toda felicidad quiere eternidad»: ¿no se desmentiría este verso nietzscheano, si lo querido se satisficiera literalmente y el insaciable querer no retornara eternamente? Su realización cristiana, la inmutable felicidad de la intuición divina en la comunidad de los santos, ¿no se obtiene al precio de que, en la contemplación propia de la eterna dicha, todo lo temporal, tanto la existencia histórica como la individual, se vuelvan inesenciales? ¿Y no se obtiene también al precio de que, con ello, se diluya la conciencia de la tensión entre ambas esferas, la cual constituye principalmente el limitado espacio de libertad de una fiesta? Con éstas, no se dejan al margen otras cuestiones fundamentales en la concepción de la Divina Comedia, aun cuando Dante no las formuló explícitamente: «¿Qué es lo que garantiza el sentido no sólo de lo necesario –de aquello que se comprende que no podría ser de otro modo–, sino de aquello que se tiene que reconocer que podría ser perfectamente diferente o incluso que podría no haber sido, aunque de hecho sea irrevocable? Es decir, ¿qué es lo que garantiza el sentido de lo fáctico? (. . .) Cuando irrumpe la eternidad, ¿cómo puede siquiera mantener la historia consistencia y sentido?»². ¿Cómo puede la dicha eterna excluir la vida infeliz y, sin embargo –si la magnificencia de Dios debe resplandecer en todo–, seguir acogiénola o acogerla de nuevo?

Las consecuencias poetológicas de estos problemas metafísicos han sido señaladas por los más agudos críticos de Dante. Goethe, frente a un ferviente admirador de Dante, se deja arrancar la confesión de que «nunca he podido entender cómo uno puede ocuparse con estos poemas. El Infierno me parece completamente detestable, el Purgatorio confuso y el Paraíso aburrido»³. Al gusto clasicista, que ignora la latente tensión del poema sacro, su irrupción en lo inferior le tiene que parecer detestable, su irrupción en lo elevado, aburrido, y su normalidad, dudosa. Nietzsche ha contemplado y ridiculizado esta tensión latente como la contradicción fundamental de una estética cristiana:

A mí me parece que Dante cometió un grosero error al poner, con horrorosa ingenuidad, sobre la puerta de su infierno la inscripción «también a mí me creó el amor eterno»: –sobre la puerta del paraíso cristiano y de su «bienaventuranza eterna» podría estar en todo caso, con mejor derecho, la inscripción «también a mí me creó el odio eterno»–, ¡presuponiendo que a una verdad le sea lícito estar colocada sobre la puerta que lleva a una mentira! Pues ¿qué es la bienaventuranza de aquel paraíso? . . . Quizá ya nosotros mismos lo

adivinaríamos; pero es mejor que nos lo atestigüe expresamente una autoridad muy relevante en estas cosas, Tomás de Aquino. «Beati in regno coelesti», dice con la mansedumbre de un cordero, «videbunt poenas damnatorum, ut beatitudo illis magis complaceat» [Los bienaventurados verán en el reino celestial las penas de los condenados, para que su bienaventuranza les satisfaga más]⁴.

Como es conocido, Dante se distancia del dogmático rigorismo de una justicia hoy día incomprensible para nosotros, la cual –bajo la perspectiva de Nietzsche– parecía haber escenificado como autohomenaje una antifiesta de eterna condenación, al ampliarlo, en la experiencia de la compasión humana que atribuye a su persona, con un irresuelto y, por tanto, creciente conflicto fundamental sobre la peregrinación al más allá. No siendo esto suficiente, mediante la estructura alegórica de la Divina Comedia, la marginada, falible y finita existencia es llevada de nuevo al eterno orden de la creación divina; y lo hace de un modo tal que aleja ostensiblemente la obra de Dante tanto de todas las anteriores peregrinaciones al más allá como del edificio dogmático de la teología escolástica.

La singular travesía del viajero se inscribe como una huella temporal en la atemporal jerarquía de los tres reinos del más allá. La experiencia del mirar ligada a lo temporal libera, de algún modo, el inalterable orden de su rigidez, lo vivifica en cada momento y desemboca, en el último canto, en la eternidad que reposa en sí misma. Además, esto contribuye a que Dante abra, utilizando una licencia poética, un espacio de juego propio de pregunta y respuesta en el que hace preguntar al viajero por el destino en el más acá de las almas de los muertos, por su pena y su mérito y, de este modo, recuperar la libertad del discurso humano en los espacios atemporales de la condenación, de la penitencia y de la bienaventuranza. Así, la existencia histórica de las personas individuales puede encontrar su voz, la cual anteriormente, si no permanecía sin nombrar en el orden dogmático y categorizado según vicios y virtudes del infierno, el purgatorio y el cielo, estaba como mínimo silenciada. La vieja doctrina teológica y una nueva conciencia histórica ofrecen aquí –según la inolvidable interpretación de Erich Auerbach– una duplex sententia⁵. Por una parte, permite leer la Divina Comedia alegórica y canónicamente, en tanto que respuesta autoritaria a la pregunta por la justicia latente de los planes divinos sobre el mundo. Por otra parte, permite entender el texto literal e históricamente, en tanto que espejo del mundo terrenal y de la historia, el cual puede hacer tomar

centenares de formas diferentes a la suerte individual de los difuntos en el momento de llegar a su destino final⁶.

II. La cisura temporal y el kairós

La huella temporal que el yo narrador inscribe en el atemporal orden de los tres reinos del más allá y la duplex sententia del ‘poema sacro’, que permite descubrir, sub specie aeternitatis, el mundo terrenal en su individuación, se pueden presentar bajo un fructífero denominador común. ¿No se justifica aquí silenciosamente, en el umbral al nominalismo del mundo moderno, el tiempo frente a la eternidad, de tal modo que el tiempo humano adquiere su propio sentido como experiencia de la privación frente al tiempo divino, frente a la plenitud que supera toda experiencia? ¿No se invierte aquí precisamente la preeminencia metafísica de la eternidad frente al tiempo, que en la tradición platónica no era más que la imagen en movimiento de lo que permanece? Mientras que en la antigua comprensión del hombre se mantuvo el reconocimiento de la armonía perfecta del cosmos en la fragmentada imagen del tiempo y, posteriormente, del orden de la creación querido por Dios; en la nueva concepción de Dante, la contemplada eternidad se vuelve un espejo en el que se refleja el mundo del más acá. El mundo del más acá se refleja como tiempo medible, aunque gracias a ello también se refleje como tiempo reencontrado y conservado para siempre, el cual se hubiera perdido sin la intermediación de la experiencia humana.

El cambio de dirección del planteamiento hace resplandecer, paradójicamente, la eterna presencia del reino de Dios más pobremente que el mundo terrenal, que está inscrito en el dorso de aquella y que representa ejemplarmente todos los tiempos de la historia. Haga uno la contraprueba y represéntese lo poco que queda para una descripción del inmutable y aburrido orden del más allá que no aparezca en la mirada mutable y en el constante diálogo de aquel que no puede contemplar el orden eterno totum simul, sí puede descubrirlo progresivamente e incorporar su recuerdo. Borges, que escribió una agradablemente polémica Historia de la eternidad, hubiera podido citar a Dante como testigo principal para su tesis:

El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza. Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de que la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo⁷.

A decir verdad, aquí Borges parece haber retirado su descarada crítica a la primera, antigua eternidad («el universo ideal en el que Plotino pretende introducirnos (. . .) es el rígidamente inmóvil y horrible museo de los arquetipos platónicos»). También la retira de la segunda eternidad, la cristiana (que el abad Ireneo ordenó con autoridad «para contener las herejías y para mantener la diferenciación de las tres Personas en una única»). Lo hizo en un epílogo: «¿Cómo no pude intuir que la eternidad admirada por tantos poetas es una grandiosa obra de arte que nos libera, aunque sea sólo temporalmente, de la insoportable opresión del paso del tiempo?» Si bien la astucia de esta salvación poética de la eternidad seguramente resulta, como imagen sensible y «estilo de la melancolía», inadecuada a la intención de Dante, en cambio explica la fuerza de su ficción poética. Ésta consiste en que la visión del tiempo de la iluminación*, de la eterna fiesta de los difuntos, permite representar retrospectivamente tanto el tiempo sustraído en la suerte final de los condenados como el tiempo limitado en el estado de los penitentes. Con todo ello, permite expresar lo que se escapa normalmente a la percepción cotidiana: la conciencia del tiempo en la experiencia del mundo de la vida.

La intención de este ensayo es investigar la relación aquí delimitada entre el tiempo de la iluminación y el tiempo sustraído en el que es el texto ideal para este propósito. Si el objeto de este ensayo sólo podrá tocar ex negativo la pregunta por el carácter de la fiesta, espero que, a pesar de esto, permita abordar la pregunta por la experiencia del tiempo de la fiesta de manera diferente con que se ha hecho hasta ahora mediante la constatación, que no lleva muy lejos, de su liberación temporal. Previamente, de todo, me gustaría fundamentar mi aportación mediante un recurso teórico y desde una perspectiva histórico-conceptual.

La relación religiosa entre el tiempo de la iluminación y el tiempo sustraído se

puede esbozar fenomenológicamente con referencia al primer libro de Hans Blumenberg utilizando la relación entre el tiempo de la vida y el tiempo del mundo. De este modo, el mundo de la vida en el primer nivel (un nivel hipotético, aún previo al mundo de la vida de las épocas y de las culturas) se caracterizaría por la identidad entre la conexión cósmica y la constitución del tiempo: «Como proviniendo inmediatamente de la vida de la conciencia, el tiempo de la vida es primero y ante todo tiempo vivido»⁸. En su inmediatez, el tiempo de la vida y el tiempo del mundo permanecen unidos e inadvertidos, y el tiempo no se experimenta como dimensión de las diferenciaciones esenciales. En el momento en que se abre la «cisura temporal» se abre entre el tiempo de la vida y el tiempo del mundo, en que se ha perdido la incuestionabilidad de su indiferencia en el mundo de la vida, entonces se puede vivir el tiempo en su carencia y en su exceso, surge una conciencia del tiempo que hace posible la experiencia histórica. El libro de Blumenberg describe la historia como un proceso que se pone en marcha y se acelera de tal modo que el tiempo de la vida y el tiempo del mundo se van distanciando, que se reduce la participación vital en la posibilidad de experimentar el mundo y el tiempo de la vida de cada uno alcanza cada vez menos para llegar siquiera a divisar lo que llamamos mundo. Por otro lado, el «camino» que ha seguido la filosofía con la idealización del tiempo y del espacio puede tomarse como una tendencia contraria a la agudización de la divergencia entre el tiempo de la vida y el tiempo del mundo» (p. 87). Esta observación se puede complementar con otra tendencia contraria, con el intento siempre renovador de la poesía de cerrar la cisura temporal y elaborar una convergencia poética entre el tiempo de la vida y el tiempo del mundo. ¿No es también la visión de Dante un intento de este tipo, que fija la medida de la plenitud en el tiempo de la iluminación en el paraíso, medida con la que se puede establecer el tiempo sustraído en el infierno y la necesidad del tiempo en el purgatorio, y que hizo ineludible la pregunta por el sentido del tiempo en la vida? ¿No era ya la antigua doctrina del kairós y su traslación poética en el Carpe diem de Horacio un intento de apropiarse del todo, abrazando el instante del tiempo de la vida? ¿No había en él un sentimiento de felicidad al que la vivencia del progresivo tiempo del mundo no podría aportar ya nada?

¿Cómo se sitúa la visión de Dante del más allá respecto a la tradición antigua y cristiana del kairós, el concepto de tiempo que en filosofía y religión incorpora el exaltado desbordamiento de la normalidad del mundo de la vida? El comienzo de la visión no se tematiza en la Divina Comedia, como sería de esperar, como kairós, es decir, como presente de un instante irrecuperable o como punto de

inflexión de una conversión. Dante no sabe cómo se internó en el ‘bosque oscuro’ y porqué lo abandonó (Infierno I, 10). Sólo en el purgatorio tendrá conocimiento que fue Beatrice quien le condujo por el último camino de una salvación que sólo se podía esperar desde la perspectiva de las almas perdidas (Purgatorio XXX, 136). El hecho que él mismo no reconociera el momento correcto de la conversión corresponde a la gravedad de un conflicto para cuya solución claramente no podía ser suficiente una iluminación extática, sino que debía consistir en atravesar todo el camino desde el infierno hasta el paraíso. El kairós de un tiempo consumado lo alcanza el viajero sólo con la llegada a la más alta esfera, a la vista de la deslumbrante forma mística de la rosa como residencia celestial de los difuntos. Sin embargo, esta introducción del tiempo consumado hace olvidar a la vez el sentido mesiánico y el sentido apocalíptico del kairós: el retorno de Cristo y el día del juicio final, que sólo Dios conoce. Esta suspensión del específico significado cristiano del kairós, ¿no da, en cambio, la razón a Borges cuando éste se refería a la eternidad contemplada por el poeta como, en última instancia, una grandiosa obra de arte?

Si se ha completado, con la llegada al empíreo, el tiempo del camino redentor, entonces este concepto de kairós se opone a su concepción antigua⁹. El tiempo de la iluminación de la felicidad eterna es lo opuesto al horaciano «*Laetus in praesens animus quod ultra est oderit curare*» (Odas II, 16, 25). El kairós de la Divina Comedia incluye precisamente lo que excluye la antigua doctrina de la felicidad, la cual se basa en lo presente y puede ser obtenida en cada instante de la vida. Según ésta concepción, se puede vivir la eternidad en lo presente sólo si somos suficientemente sabios de deshacernos de todo lastre del pasado y de toda preocupación por lo futuro, si disfrutamos el momento presente como si fuera el último. Para los cristianos, por el contrario, el último día, el comienzo del tiempo de la iluminación, comienza cerrando la cisura temporal entre pasado y futuro, recuerdo y expectativa, y realiza lo que la ética epicúrea y la estoica prometen para lo presente, a saber, que en el kairós de un instante aparezca de repente el sentido de todo el cosmos, que el tiempo de la vida y el tiempo del mundo se unifiquen. Más aún: que entonces el perseverante tiempo no pueda producir nada más que lo que la libre posesión del presente permite reconocer y disfrutar. Esta ética no puede valer más que como culminación de una *hybris* pagana, que quiere usurpar para los hombres el totum simul de la omnipotencia divina e ignora que la fragilidad de su existencia temporal es el estigma de su finitud. La felicidad pagana de la eternidad en el instante puede enseñar a los cristianos sólo lo que ineludiblemente le falta en el estado de pecado. Y ninguna obra de la literatura cristiana de la Edad Media podría hacer recordar a la felicidad pagana

de la forma más variada y dolorosa, en el extremo del tiempo pleno, el concepto agustiniano de la *distentio temporis*, la experiencia subjetiva del tiempo como privación, fragmentación y arrojamiento como lo hizo, precisamente, la Divina Comedia de Dante.

Sin embargo, el pagano *kairós* del instante perfecto fue puesto en juego de nuevo en la Edad Media contra la concepción canónica del tiempo de la doctrina cristiana. Lo que el verso de Goethe «¡Pero permanece, eres tan bello!» contrapone al más elevado deseo de la infinita ansia fáustica, ya lo habían evocado con licencia poética escritores de la época de Dante, principalmente Petrarca¹⁰. Y como los poetas del Renacimiento descubrieron en el escrito pseudolongino que la producción de lo sublime se puede enseñar, que el gran instante del *raptus ad infinitum* se puede elegir, el *kairós* poético se liberó desde su proscripción en la estética cristiana prometiendo el acceso a lo bello¹¹ y, por tanto, a la participación en lo divino.

III. Celebración y premura del tiempo

Los días de fiesta abren los pórticos a la esfera de lo divino, como expuso Roger Caillois. Las fiestas eclesiásticas marcan el tiempo eminente del mundo cristiano de la vida; permiten contar los vacíos, anónimos días que, como mero intersticio de la cotidianidad, sólo adquieren significación como el antes y el después de los días de fiesta del año eclesiástico¹². A esto corresponde la concepción cristianizada de la física aristotélica, de la que Dante se apropió en un comentario al Convivio (IV, ii, 6): «Lo tempo, secondo che dice Aristotile nel quarto de la Fisica, è, ‘numero di movimento, secondo pria e poi’; e ‘numero di movimento celestiale’, lo quale dispone le cose di qua giù diversamente a ricevere alcuna informazione»*. Ejemplos para la ‘influencia’ del movimiento celestial sobre el orden temporal terrenal son, ante todo, el inicio de la primavera y las estaciones del año que se repiten cíclicamente, seguidos (aquí en relación con Amor) del mandamiento de la teología del amor de esperar el momento preciso para hablar y actuar –esperar el *kairós*, «lo quale seco porta lo fine d’ogni desiderio»—. ¿Cómo se comporta éste de ahora en adelante, si la correspondencia entre la cronología celestial y la terrenal tiene que determinar la vida de Dante en el espejo del viaje al más allá? Su tiempo terrenal, las fechas de

su vida, se han asimilado completamente a los acontecimientos del tiempo en su camino redentor. Su solemne marcha no se muestra –como era de esperar– en el tiempo litúrgico, en la ordenación por fiestas eclesiásticas o días de santos: ¡en referencia a éstos, todavía ningún erudito ha sabido fijar fecha alguna en torno al 1300!¹³. El tiempo del camino de la redención se eleva a lo más solemne mediante el recurso de convertir casi todas las indicaciones temporales en indicaciones astronómicas: tan sólo el tiempo celestial ilumina el paso de esta vida con su conversión en «la mitad de su viaje vital» (ya en el primer verso se refiere –según Salmos 89, 10– al año 35 de la vida, que valía, como norma establecida, como año de defunción de Cristo –según *Convivium*, IV, xxiii, 9).

Sólo para relacionar el ‘tiempo astronómico’ del viaje al más allá, tiempo que se puede leer en el movimiento de los cuerpos celestes, con el calendario del tiempo histórico y litúrgico, se requiere una retrotrasposición que no se ha podido hacer sino con posterioridad, lo cual ha puesto los límites a toda exactitud filológica y no ha permitido llegar hasta hoy a una solución unánime¹⁴. Lo único que parece seguro es el año 1300 para el comienzo del viaje (según una alusión en *Infierno* XXI, 113), por ende, el año de la gran celebración de la Iglesia, y también, según una tradición medieval, la mitad cronológica de la vida en la Tierra, tasada en una duración de 13.000 años. Dataciones más exactas permanecen en disputa. Según E. Moore, el camino empezó el 7 de abril, en la noche del Viernes Santo, y finalizó el 13 de abril después de Pascua, con clara referencia a la Pasión y a la Resurrección de Cristo; según A. Camilla, se podría datar el comienzo del trayecto, que dura igualmente siete días, en el viernes del 21 de marzo de 1300, atendiendo a una tradición que hace coincidir la creación de Adán, la concepción y la muerte de Cristo, o mejor dicho, su descenso al infierno. Para la primera solución habla a su favor la relación con la liturgia de Pascua. La duración de los siete días hace suponer una explicación tipológica: la simbología de los números ha podido indicar el inicio, la mitad y el final de la historia de la salvación del hombre caído. El viajero hubiera permanecido dos días en el infierno (número de pecados), cuatro días en el purgatorio (número de la naturaleza animal) y un día en el paraíso, y el séptimo día (número de la perfección) camino de su liberación.

Pero también las horas del día se consagran a lo más solemne en la arquitectónica del poema sacro. La madrugada con la salida del Sol, que puede iluminar la montaña de la purificación en el ‘bosque de los pecados’ (*Infierno* I, 37-40) y, por tanto, también el camino directo, negado en este momento al viajero, se repite en el mismo fragmento tanto del primer canto del *Purgatorio* (I,

37-40) como, posteriormente, en el primer canto del Paraíso (I, 37-43). La primera de las indicaciones temporales de la Divina Comedia señala, como sus correlatos, «la constelación del primer día de la creación, el cual (según Macrobio) era también el de la muerte de Cristo y, por tanto, el de la salvación de la humanidad»¹⁵. La entrada del viajero en los tres reinos del más allá se sitúa bajo diferentes signos alegóricos del tiempo diario: la noche (*desperatio*) para el infierno, la aurora (*spes*) para el purgatorio, el mediodía (*sol salutis*) para el paraíso. El descenso al infierno comienza con la caída de la noche (II, 1). El crepúsculo, que aligera su carga a todos los seres vivientes en la Tierra, trae consigo para el viajero «a sostener la guerra / sì del cammino e sì della pietate» (II, 4). El viajero debe sustraerse del ritmo habitual del tiempo de la vida, para vivir, en su itinerario a través del más allá, la eterna noche del infierno, la constantemente monitoria danza de las Horas en el purgatorio y el eterno día del paraíso –el otro tiempo, que se impone o se reserva sólo a las almas de los muertos.

Al dejar el infierno, la estrella matutina resplandece al este sobre las otras estrellas. La visión de la cruz del sur hace sentir lástima a Dante por los habitantes de la mitad norte de la tierra, pues éstos nunca podrán admirar la belleza de esta constelación, y por cuyos rayos resplandece como luz del Sol la tez de Cato. La belleza así anunciada aparece con la aurora, con cuyos signos –«l'alba vinceva l'ora mattutina» (I, 115)– empieza la jornada por cumplir, el ascenso a la montaña de la purificación. Con la entrada al paraíso, por el contrario, se encuentra sólo la ya mencionada indicación astronómica temporal. La posición del Sol señala la estación más alegre, la primavera, en una constelación que ya estuvo en el primer día de la creación, pero supera la familiar experiencia temporal de la vida terrenal. Pues la alegría del Sol de mediodía acompañará a Dante en su viaje al cielo como signo de la gracia divina y le dispensa, al lado de Beatrice, del cambio terrenal entre el día y la noche. Esto se muestra igualmente en los versos que describen, desde una perspectiva insólita, los hemisferios de la tierra lejana, Marruecos en la luz del crepuscular y, a la vez, el Ganges en el alba:

Fatto avea di là mane e di qua sera

Tal foce quasi, e tutto era là bianco

Quello emisperio, e l'altra parte nera (I, 43)*.

Tarde y mañana, la nocturna profundidad del infierno (Purgatorio XXIII, 122) y la claridad diurna de la subida a la cumbre del purgatorio, se pierden a lo lejos en un movimiento que ya no sigue el cambio del tiempo que avanza, sino la transformación de la mirada mística –un *itinerarium mentis in Deum* mediado por los ojos de Beatrice—. Y mientras la mirada sobre este segundo Sol, el espejo del amor divino, eleva al viajero, a éste le parece que se ha añadido otro día al día terrestre, el eterno día, justo iniciado, del paraíso celestial:

e di subito parve giorno a giorno

essere aggiunto, come quei che puote

avesse il ciel d'un altro sole adorno (I, 61)**.

El camino a través del más allá, sin embargo, no sólo sigue el paso solemne del tiempo del cielo estrellado. En la visión de la plenitud, del tiempo de la iluminación en la salvación, está inscrito en sentido contrario un tiempo de la carencia, el tiempo rigurosamente limitado, apremiante, del viaje y, como opuesto a éstos, a la vez el tiempo de la sentencia que se les impone a las almas muertas como pena o penitencia o que les está reservado como premio divino. Por esto, la problemática del tiempo no se reduce de ningún modo al 'tiempo de la salvación', a la cual Franco Masciandaro ha dedicado una investigación específica¹⁶. Dante no apartó su particular camino salvífico del contexto de una osada simbiosis entre el tiempo aristotélico-cósmico y el cristiano-escatológico sólo por razón de una licencia poética. Junto a esto hizo visible, por así decirlo, en el espejo del tiempo trascendente de la salvación, la forma inmanente, terrenal del tiempo. Con no menor osadía, asumió también el otro concepto cristiano de tiempo, el paradigma agustiniano del 'tiempo interior', de la experiencia del hombre arrojado en el tiempo finito, histórico, para hacer expresable por primera vez lo que antes de él había permanecido sin expresar en la poesía cristiana. La festividad del tiempo de la iluminación se encuentra en la Divina Comedia sobre un oscuro trasfondo: la necesidad y premura de la temporalidad. La siguiente

investigación intentará aclarar este trasfondo y, por tanto, fundamentar el derecho poético del tiempo ‘agustiniano’ frente al ‘aristotélico’. Antes, sin embargo, deberemos explorar la huella del tiempo mensurable, finito, en el camino a través del más allá, el cual, para el viajero, de ningún modo se acaba en el kairós del tiempo de la salvación.

En el Infierno, Virgilio apremia constantemente (VII, 98; XI, 13; XXIX, 10) a Dante que su tiempo es escaso, a no desatender su plazo límite, a apresurarse:

e già la luna è sotto i nostri piedi:

lo tempo è poco omai che n'è concesso,

e altro è da veder che tu non vedi (XXIX, 10)*.

Esta visionaria y desasegada mirada al reloj estelar, que se tiene que cerciorar en el flujo del tiempo si el término no ha sido superado, contrasta intensamente con el suplicio de los condenados que se repite por la eternidad. ¡A éstos, la prisa les tiene que parecer precisamente absurda, si no ya una gracia envidiable!

Cuán extremadamente esmerado y sutil supo cotejar Dante los tres ámbitos del más allá en el estilo y el contenido de su experiencia (el concepto de Baudelaire de «paysage moral» acierta de la manera más bella en su forma particular)¹⁷, lo muestran los elementos del discurso necesarios para la organización de la narración. En el purgatorio, en el que el tiempo medido en la danza de las Horas aparece tan ricamente ordenado por las constantes indicaciones de los días y las horas y en el que transcurre el solemne ritual de los plazos que hay que expiar, la exhortación de Virgilio es menos una incitación a la prisa que un recordatorio del valor del tiempo: «chè perder tempo a chi più sa più spiace» (III, 78; XXIII, 5). En este punto aparece la exhortación a la ética antigua, su correspondencia cristiana en el requerimiento a reflexionar sobre la imposibilidad de recuperar el tiempo: «Pensa que questo dì mai non raggiorna» (XII, 84).

En la suspensión del tiempo del paraíso no se requieren más advertencias: en el tiempo consumado, se suspende la premura del tiempo huidizo, del tiempo del que se puede prescindir y del tiempo que se puede aprovechar. Pero como, a

pesar de todo, la narración necesita indicar su conclusión, Dante ha introducido en su estancia en el cielo un último recordatorio de que casi ha vencido el tiempo reservado al viajero. Se lo pone en boca de Bernardo antes de que éste se dirija a María para que Dante haga a ésta su plegaria:

Ma perchè'l tempo fugge che t'assonna,

Qui farem punto, come buono sartore,

Che, com'elli ha del panno, fa la gonna (XXXII, 139)*.

¿Cómo se puede todavía recordar, en el eterno presente del paraíso, el paso del insustancial tiempo terrenal? Para expresar que el tiempo efímero no puede tener ningún poder de acelerar o ralentizar lo que aquí se completa a medida, como para el sastre la confección de un vestido según la medida de la tela disponible, Dante, el poeta del mundo terrenal, hace uso de una de sus más bellas comparaciones, que silenciosamente justifica y ennoblece la vida cotidiana sub specie aeternitatis.

IV. El tiempo mensurable: el status animarum post mortem

El tiempo de prueba el viajero está relacionado principalmente con la visión del tiempo mensurable, del estado de las almas difuntas. Dante, al dirigirles la palabra y preguntarles, haciéndolas participar, sea amistosa u hostilmente, sobrepasa constantemente el fin anagógico, la enseñanza sobre el reino de la justicia divina, e introduce una última prueba de humana solidaridad para los interpelados. Esto ocurre en la medida que, «para las almas de los difuntos, el viaje de Dante es la única y última oportunidad, en toda la eternidad, de hablar con un vivo; una circunstancia que muchos expresan con énfasis, y que introduce, en la invariabilidad de su eterno destino, un instante de dramática historicidad»¹⁸. Es conversando que a las sombras de los muertos se les hace consciente como

pérdida, por primera vez y de la manera más profunda, el tiempo mensurable de su vida.

El tiempo mensurable se gradúa de maneras diferentes en cada uno de los tres reinos de los condenados, los penitentes y los bienaventurados. La conciencia temporal que preservan está fragmentada y ajustada de diferentes formas hasta el extremo que se les sustraiga o se les imponga exclusivamente uno de los tres éxtasis de la conciencia temporal –recuerdo, percepción, expectativa–. Me gustaría caracterizar los tres niveles del tiempo mensurable desde la perspectiva de Dante mediante tres campos simbólicos y, entonces, explicar cómo las almas de los muertos deben vivir el tiempo que se les ha fijado.

Diverse lingue, orribili favelle

parole di dolore, accenti d'ira,

voci alte e fioche, e suon di man con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira

sempre in quell'aura senza tempo tinta,

come la rena, quando turbo spira (III, 25-30)*.

En la penumbra del infierno, Dante oye primero los alaridos y lamentos de los condenados como una maraña de incontables lenguas y voces, de gritos de dolor y de ira, en un salvaje, espantoso tumulto, que gira sin rumbo como lo hace constantemente la arena en un torbellino. En este movimiento circular, todo cambio es fútil: es 'incolore' e indivisible por el tiempo mundano, por días, meses, años; es vacío y a la vez no se puede llenar –un «tempo morto» (XV, 52), mera reverberación de suspiros, «che l'aura eterna facevan tremare» (IV, 27)–. Peor todavía: son los mismos condenados los que producen los movimientos en este 'tiempo muerto' por completo, que mantienen su propio suplicio, que son – en una imagen profundamente elocuente– molino y viento:

Come quando una Grossa nebbia spira
o quando l'emisperio nostro anota,
par di lungi un molin che'l vento gira (XXXIV, 4)**.

No es casualidad, sino un contrapuesto intencionado, que en el paraíso se encuentre la misma imagen, si bien ahora transformada en un 'molino sacro'. La «santa mola» se refiere al canto de los bienaventurados, acompañado por un segundo coro con el movimiento que cierra circularmente el primer coro (XII, 4). La transposición de la imagen sublime de la armonía de las esferas en un 'molino del canto' tiene que parecer extraña al lector moderno. Primero, éste tendría que asumir que, cuando se describe la felicidad fuera del tiempo, la poesía rivalice con la música y luego tendría entender que para Dante el movimiento circular era el movimiento más perfecto de todos. Así, en su poema, al final se puede concebir el movimiento perfecto del amor eterno, que mueve las estrellas y el Sol, únicamente mediante la imagen de la rueda que gira circularmente: «sì come ruota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle» (XXXIII, 144). El movimiento circular del cielo no se mantiene a sí mismo, proviene –como la melancolía de Dante– del anhelo por Dios, el motor inmóvil (I, 76). Dante ha presentado la unificación de los dos tipos de tiempo en otro pasaje, pero de nuevo con una osada regresión sobre el tiempo terrenal. Es precisamente su forma material, el reloj con el mecanismo y el tañido de la campana, que será aprovechada de ahora en adelante por la poesía de la salvación y utilizada como instrumento del tiempo de la iluminación:

Indi come orologio, che ne chiami
Nell'ora che la sposa di Dio surge,
A mattinar lo sposo perchè l'ami

che l'una parte l'altra tira e urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che'l ben disposto spirto d'amor turge,

così vid'io la gloriosa rota,
muoversi e render voce a voce in tempra
ed in dolcezza ch'esser non pò nota

se non colà dove gioir s'insempra (Paraíso, X, 139-148)*.

Sin embargo, el 'repicar' de la campana puede parecer hoy, en comparación con la irrupción de la eterna felicidad para los escogidos por Dios, menos osado que sentimental. Aún así, Dante no teme la ruptura simbólica entre lo cotidiano y lo más sublime: si cualquier imagen es, de todos modos, inapropiada para la bienaventuranza del paraíso, entonces el instrumento profano de un reloj puede servir para dar una idea, en la disonancia entre lo temporal y lo eterno, de la inexpresable armonía de las esferas celestiales (el reloj se vuelve a utilizar dos veces más, en Paraíso XXIV, 13, y en XXXIII, 144). Esta metáfora puede servir, en definitiva, para remitirse, con el tira y afloja del mecanismo, a la necesidad del tiempo terrenal antes de que irrumpa, con el dulce repiqueteo de las campanas, la fiesta de las eternas nupcias para los 'escogidos por Dios'.

Si en el infierno el siniestro molino corresponde a la 'peor infinitud' y en el paraíso el molino sacro, a la buena, en el purgatorio retorna el tiempo irreversiblemente medido, que se marca ahora para que no se pueda desoír:

Era già l'ora che volge il disìo

ai navicanti e'ntenerisce il core

lo dì c'han detto ai dolci amici addio;

e che lo novo peregrin d'amore

punge, s'e' ode squilla di lontano,

che paia il giorno pianger che si more (VIII, 1-6)*.

El canto de los penitentes provoca en Dante una impresión que se describe en la metáfora ya deshilvanada y que ha empezado en el último canto con el Salve Regina. Es su avemaría, cantado antes de la puesta de Sol y de que la noche interrumpa el ascenso. Todos los penitentes están sujetos a esta demora. Se les impone, igual que a los vivos, el tiempo del mundo como tiempo de espera obligatoria, como un bien que se puede perder, pero útil también («il tempo è caro in questo regno» XXIV, 91). Si al tiempo en el infierno se le había extraído el paso del tiempo mundano y en el paraíso se lo había elevado a tiempo de la iluminación, en el purgatorio, «dove tempo per tempo si ristora» (XXIII, 84), el tiempo se encuentra bajo la ley del talión. Por ejemplo, los indolentes deben expiar en la primera cornisa el tiempo desaprovechado en la vida mediante una espera igual de larga**. Mas la espera como penitencia es doblemente dolorosa: por una parte, por el 'nunca más' del pasado irrecuperable que expresan los versos citados en la imagen de la despedida de los amigos queridos, en la imagen, por tanto, de la campanilla distante que llama al entierro; por otra parte, por el 'todavía no' de lo esperado impacientemente, de la paz en Dios que cada uno debe ganarse («D'altro non calme», VIII, 12). «Cada muerto siente su lugar en el más allá como el acto que continúa en todo momento el juego de su drama terrenal»¹⁹. Todo esto vale para los penitentes, los condenados y los bienaventurados en sus modos respectivos, como se muestra en el siguiente fragmento:

«El par che voi veggiate, se ben odo,

dinanzi quel che'l tempo seco adduce,
e nel presente tenete altro modo».

«Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
le cose», disse, «che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce.

Quando s'appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro statu umano.

Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta» (Infierno, X, 97-107)*.

Farinata responde aquí a la pregunta de Dante por el reconocimiento del tiempo, cuyo acceso se impide a los condenados de un modo muy curioso: como los présbitas, ellos no ven el presente próximo, sino en su lugar el pasado lejano e – incluso proféticamente– ¡el futuro lejano! De esto surge un triple suplicio. Sufren porque les es vetado saber cómo continuó la vida terrenal y qué fue de lo suyo después de su muerte. Sufren por su pasado, que, en el espejo del recuerdo, les muestra continuamente una imagen petrificada de sí mismos. Ya se arrepientan de su conducta o la reafirmen tercamente, su pasado es su eterno hado. No son más que su pasado: «Qual io fui vivo, tal son morto» (Capaneus; XIV, 51). También el conocimiento del porvenir, que Dante configuró a su propia medida, conduce finalmente a un suplicio –los suplicios referidos en las

profecías—. Del mismo modo que con su recuerdo, los condenados tampoco tienen acceso al último horizonte de esperanza, el futuro es tan irrevocable como petrificado está su pasado. Pues el presunto privilegio de su saber profético está eclipsado por una última, inevitable esperanza, en la que todo conocimiento se esfuma: el día del Juicio Final, con el que caerán finalmente los pórticos del futuro.

Dante se ha servido de este, uno quisiera decir, refinado instrumento de tortura de la supresión del tiempo para dar forma al famoso encuentro con Farinata en un dramático clímax del Infierno. El muerto tendrá noticia por el vivo y el vivo por el muerto de lo que se les ha impedido saber y de lo que vendrá a ser la peor noticia en boca de su antiguo enemigo: para Farinata, la derrota de su partido; para Dante, el inminente, deshonroso y bien datado exilio. Con toda la intensidad de este cambio de discurso, Dante muestra, sin embargo, una muda reverencia a la grandeza del líder de los gibelinos. Le hace incorporarse, en su sepultura de llamas, con una orgullosa expresión, ‘como si menospreciara profundamente el infierno’ («Com’avesse l’inferno in gran dispetto», v. 36). De este modo, con una silenciosa admiración, se interpela y se aprecia el antiguo ethos; piénsese en Hércules sobre su pira en *Hercules Oetaeus* de Séneca (para una referencia a favor de esta relación: las reminiscencias verbales en v. 1740 ss.) y en el comentario de Benvenuto da Imola, quien remarcó de Farinata: «Imitator Epicuri non credebat esse alium mundum nisi istum; unde omnibus modis studebat excellere in ista vita brevi, quia non sperabat aliam meliorem»²⁰.

Si la pena de los condenados, en la esperanza de su futuro prohibido, consiste exclusivamente en poder echar una mirada sobre su pasado, que es su hado eterno, la entrada en el purgatorio es posible sólo bajo la condición de no poder mirar atrás: «Intrate; ma facciovì accorti / che di fuor torna chi’n dietro si guata» (IX, 131). Ya no son lo que fueron; tienen que llegar a ser lo que ya no son. En el ‘contrapasso’ temporal de la penitencia, tienen que desmontar su pasado día a día, desnudarse de él lentamente, hasta que sólo quede su pura persona, su ser resumido en su nombre: «Io fui da Montrevelto, io son Buonconte» (V, 88). La posibilidad de liberarse de su pasado en la penitente repetición les viene de la seguridad del futuro, la certeza de la salvación, del tiempo consumado que les permite sentir su penitencia como una carga cada vez menor y que hace brillar el paisaje moral del purgatorio en una radiante, aunque todavía terrenal, luz. Schelling, el primero que ha interpretado la Divina Comedia sinestésicamente, como una obra total, en la que el Infierno es la sección plástica del poema, el Purgatorio, la pintoresca y el Paraíso, la musical, ha caracterizado

insuperablemente los tres niveles de la experiencia del más allá mediante el efecto progresivo de la luz: «En la oscuridad del inframundo sólo se pueden divisar las formas, en el purgatorio se enciende la luz con la materia terrenal y se vuelve color. En el paraíso resuena sólo la pura música de la luz, el reflejo se apaga y el poeta se eleva gradualmente a la contemplación de la incolora, pura sustancia de la divinidad»²¹.

Qualunque melodia più dolce sona

Qua giù e più a sè l'anima tira,

parrebe nube che squarciata tona,

comparata al sonar di quella lira

onde si coronava il bel zafiro

del quale il ciel più chiaro s'inzaffira (Paraíso, XXIII, 97-102)*.

El pasaje pertenece a uno de los muchos en los que en el paraíso Dante pide ayuda a la música –‘Polímnia y sus hermanas’ (XXIII, 56)– para ofrecer, en el medio que más se le aproxima, una idea de la verdad trascendental de su objeto, verdad que ya no era expresable en el lenguaje de la imagen poética. El cántico, con el que el arcángel Gabriel gira en torno a la ‘bella piedra de zafiro’ –la joven María–, haciendo resplandecer más intensamente la esfera más alta (¡con el efecto intensificador de la figura etimológica «s'inzaffira»!), se adentra en lo indecible mediante la comparación con la música terrenal, aunque ciertamente per negationem (‘sólo como el trueno en las nubes’). Si uno se pregunta por qué Dante pide siempre ayuda a la música para representar la metafísica cristiana de la luz, puede encontrar una explicación análoga a la esencia de la melodía: en la sucesión de los tonos se hace presente su correlación. La melodía describe y desempeña una figura que es cercana al ‘nunc stans’ de la mirada extática –al ser elevado de lo progresivo en el tiempo consumado–. Para entender una melodía, el oyente debe tener presente, en cada nuevo tono, la serie de tonos previa; y con

el último tono se cierran final y comienzo en el círculo de una totalidad, en el cual en ese momento todos los tonos son copresentes. La melodía ha llegado a donde siempre estuvo, está y estará. Ha abierto su movimiento al oyente para cerrarlo al final y, con ello, incluirlo en el círculo perfecto de su eterno presente. Así leo yo el verso que Dante sitúa a continuación del texto del cántico, «così la circolata melodìa si sigillava» (v. 109), con la atrevida metáfora del ‘sellar’, que eleva lo consumado presente a lo fijado para todos los tiempos. Lo que estaba vetado a los condenados, a saber, el presente inmediato en medio de un tiempo vacío que da vueltas sobre sí mismo, se les obsequia a los bienaventurados como iluminación del tiempo consumado: que en la contemplación de Dios todo sea igualmente presente; que, en su rostro, puedan ver tanto lo pasado como lo futuro tan cerca como ven lo presente, que puedan reconocer a los otros hombres como a sí mismos y que, en conclusión, se conviertan en el feliz espejo de Dios, en el que, «antes de que pienses, tu pensamiento se haga visible» («in che, prima che pensi, il pensier pandi», XV, 63).

V. Nessun maggior dolore che ricordarsi

Si en Dante el tiempo terrenal adquiere su propio sentido en el espejo de la eternidad, frente a la herencia platónica de la cosmología cristiana, el recuerdo gana también el suyo frente a la antropología tomista. Esto se hace patente en las metáforas de espejos, que constituyen uno de los campos icónicos centrales, casi inagotables, de la Divina Comedia²². Platón había utilizado la metáfora del espejo para devaluar la tarea del artista como un mero reflejar las cosas (República 596 d/e). Dante recurre tanto al Antiguo Testamento –«sapientia est speculum sine macula Dei majestatis, et imago bonitatis illius» (Sap. 7, 26)– como al Nuevo Testamento –«videmus nunc per speculum in aenigmate» (1 Cor. 13, 12)– para dotar al espejo de la dignidad de poder reflejar ya no una imagen de la verdad, sino la verdad misma. El antiguo presupuesto de que en el espejo se ven sólo imágenes ilusorias se descubre como falso cuando Dante, al ver por primera vez a los bienaventurados, se da la vuelta ‘para mirar en la dirección de donde pensaba que venían»; es entonces que aprende que aquí las presuntas imágenes especulares son a la vez la ‘esencia verdadera’ (‘vere sustanze’, Paraíso III, 7-29). Su error fue el mismo que el de Narciso, pero (como Dante no observó) bajo signo inverso: si Narciso tomó por verdadera la imagen especular

en la fuente, Dante toma la realidad de los bienaventurados por meras imágenes especulares. El error de Narciso es, por decirlo así, el sino del suplicio de los condenados que se retroalimenta a sí mismo. En este caso, sin embargo, ya no es la embaucadora superficie del agua que les devuelve su imagen más amable, sino la infalible memoria la que les devuelve la más detestable.

Mientras Dante, en el punto culminante de su viaje de purificación, antes del reproche de Beatrice, inclina la mirada sobre la transparente agua del río Leteo y se deshace en lágrimas de arrepentimiento por la vergüenza de ver su propia imagen especular, se le inscribe para siempre en el espejo del recuerdo la conciencia de los condenados. Según la concepción de Dante, es en este espejo de la memoria en el que se basa la corporeidad de las sombras y, por tanto, permite primero de todo explicar por qué las almas liberadas de los cuerpos pueden llegar a sufrir el suplicio o sentir felicidad. Conviene recordar en este punto que Dante no sólo renueva el antiguo concepto de sombra, sino que también ha determinado a su manera, con cierta licencia poética, la situación del hombre entre la muerte y la resurrección –corrigiendo con ello la doctrina tomista–. En la Divina Comedia, entre la muerte corporal y la resurrección de la carne, los finados no existen en modo alguno sólo como seres espirituales. Dan forma a un cuerpo espectral para el estado transitorio que «Dante no considera, como haría un platónico, como una liberación de la prisión corporal, sino como un estar encadenado y en silencio». Así, explica cómo el alma produce de su entorno –en el infierno y en el purgatorio, a partir del aire; y en el cielo, a partir de la luz– una imagen de su antiguo cuerpo, la cual es capaz de sacar a relucir su verdad interior²³. La formación de este espectral cuerpo, teniendo en cuenta –en palabras de Stacio– la «virtù informativa» (el concepto central de la doctrina escolástica de la procreación), no sólo tiene que implicar que resuciten las tres potencias de la memoria, la intelligenza y la voluntade (según Dante incluso ‘más agudas que antes’, Purgatorio XXV, 84). También tienen que resucitar las sensaciones de los sentidos y los afectos (en contraposición con Tomás, según el cual al muerto sólo le quedaba el anima rationalis). Para ello, es necesario que a la memoria se le atribuya la función dominante, y esto explica mejor el estado de encadenamiento del cuerpo espectral (como ha destacado la explicación de Guardini). No sólo la intelligenza y la voluntade dependen de la memoria; el espejo de ésta puede, además, reconstruir lo que el muerto había sido en su viva persona, en su corporeidad y en su forma individual.

Que la memoria se pueda entender como un espejo, y no sólo como un espacio interior (como en Agustín) o como un ‘dipósito’ (como es hoy habitual), se

puede deducir de la respuesta de Virgilio a la pregunta de Dante por los motivos de las condenas, supuestamente sólo imaginarias:

E se pensassi come, al vostro guizzo,
guizza dentro allo spechio vostra image,
ciò che par duro ti parrebbe vizzo (XXV, 25)*.

La forma de la condena reconstruida por la memoria no se limita a una fantasía vacía, pues tiene la misma realidad que el palpar del propio cuerpo, que el espejo le retorna en ese momento; más bien se intensifica en la paradoja del tormento narcisista de uno mismo, porque la memoria produce como virtud informativa lo que el espejo le devuelve objetivamente. El tiempo mesurable de los condenados es, como suplicio, tiempo perpetuamente recordado; su estar encadenado al cuerpo espectral es un ‘non posse non reminisci’.

Li ruscelletti che de' verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
facendo i lor canali freddi e molli,
sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
chè l'immagine lor vie più m'asciuga
che'l male ond'io nel volto mi discarno.

La rigida giustizia che mi fruga
tragge cagion del loco ov'io peccai

a metter più li miei sospiri in fuga (Infierno, XXX, 64-72)*.

El elegíaco panorama que se sitúa frente a los sentidos del sediento maese Adamo constituye una de las muchas imágenes con las que se produce a los condenados el espejismo de un mundo terrenal. Previamente se describe la forma externa de un falsificador de moneda, su prominente barriga y su enflaquecido rostro. Pero, incluso más que la hidropesía, que se le impone al codicioso según el principio del contrapasso, a éste le tortura la pena individual de estar encadenado al recuerdo de la imagen del lugar del delito, su taller de falsificación en Casentino. ¿A caso no consideró alguna vez maese Adamo este lugar como locus amoenus, antes de perderlo para siempre? Uno puede dudar al respecto, pues el discurso elegíaco se transforma repentinamente en un arrebato de ira: ¡él renunciaría antes a un trago de la fuente, si pudiera moverse una sola pulgada en cien años para encontrar a uno de sus instigadores!

Con este episodio se explica que el encadenamiento del cuerpo espectral a una imagen obsesiva de la vida recordada comprenda la existencia de aquellas almas que intervinieron en la suerte terrenal del alma fallecida. Dicho más concretamente y en honor a Sartre (quien difícilmente pensaba en Dante cuando sentenció que «L'enfer – c'est les autres»): ¡la soledad parece faltar en el registro de penas de la Divina Comedia! Aunque ahora no sea el momento de seguir el hilo de esta observación, diremos que el infierno de Dante no hace aparecer ni una sombra sola, sino siempre entre una multitud de copecadores, y hasta Bruto, Judas y Satán, que asumen, como traidores de César, de Cristo y de Dios, el grado más profundo de la condenación, sufren juntos. La variedad con la que Dante supo introducir a los copecadores como instrumento de las penas impuestas por Dios tiene que producir tanta admiración como horror. Piénsese sólo en el caso extremo de Ugolino y Ruggieri: a éste, verdugo y ejecutor de niños, le ha surgido un verdugo de la misma alcurnia en la figura del que fue, en su día, su ajusticiado; piénsese también en el caso de Francesca y Paolo, que están condenados, por adúlteros, a compartir uno junto al otro el suplicio del recuerdo de su amor. A medio camino están parejas y grupos que se ignoran (como Farinata y Cavalcante), y también algunos pocos casos de sorprendente solidaridad como, por ejemplo, cuando al viajero se le pide que trate de no pisar las cabezas de sus 'fratei miseri' (Infierno XXXII, 21; compárese XXII, 110).

Aquí podríamos añadir una breve explicación sobre la paradoja que, por una

parte, Francesca y Paolo estén unidos por toda la eternidad, que aparezcan, en la intensamente lírica escenificación del encuentro y haciendo crecer la compasión del viajero, incluso como un arquetipo de amor totalmente compartido y tierno y que por ello, por otra parte, sean condenados tan rigurosamente. «Mentre che l'uno spirto questo disse, l'altro piangea» (V, 139): mientras una de las almas relataba, el otro lloraba, como si Paolo hubiera podido relatar en la misma medida en la que Francesca lloraba. Apenas se puede imaginar una relación más próxima entre ambos y, sin embargo, de esto surge el tormento de los amantes condenados a la solidaridad. El espejo del recuerdo les muestra –en contraposición con todos los otros condenados– la imagen idéntica: la historia de su amor hasta el momento de la lectura del Lancelot, en la que consumación y catástrofe sobrevienen en el mismo acto. Este espejo del tiempo recordado resulta ser, sin embargo, por la fatal ley de la corporeidad dantesca de las sombras, el instrumento mismo de la condena. Pues éste une a los amantes para siempre, aunque bajo la condición que la mirada de uno proclame el momento de dicha para ambos («quanti dolci pensier, quanto disio», V, 113) y la sostenga para siempre, mientras que el otro, como mera sombra, la niegue constantemente y la rechace hacia el irrevocable pasado. Al fin y al cabo, Francesca y Paolo, con cuya eterna condenación también se dobla la vara de la justicia sobre el ethos amoroso de toda una época, del ‘fin amor’ de la poesía provenzal y francesa, salen secretamente ennoblecidos en este suplicio. Sólo ellos saben dónde permanecen cautivos otros condenados (como por ejemplo Ugolino); cada uno es para el otro la sombra de su pasado y ambos acaban cargando con el conocimiento de su definitiva soledad. La soledad de Paolo y Francesca consiste en la imposibilidad de alcanzar al otro, su distancia absoluta en la mayor proximidad –la imposibilidad de no ser consciente del ser espectral del otro.

Las metáforas del espejo permiten desarrollar con más precisión las diferentes funciones del recuerdo en los tres reinos del más allá. La imagen del recuerdo en el infierno, que no pocas veces fija el perpetuo suplicio de los condenados a uno de los fatales momentos de su vida, la reproduce Dante como deformación del vivo retrato de Dios, al que evocan las peores metamorfosis de la forma humana. Así ocurre, por ejemplo, al ver las caras, vueltas hacia la espalda, del adivino, cuando éste se pone a llorar «quando la nostra imagine di presso / vidi sì torta» (Infierno, XX, 22). Si la vivencia del mal debe liberarle del mal, entonces la ascensión a la montaña de la purificación le preparará para encontrar, en el arrepentimiento y la purificación del río Leteo, su verdadero yo.

Este círculo fatal del recuerdo se deshace en el purgatorio mediante el

conocimiento de que el recuerdo se puede volver para los píos en un estímulo que les dirige hacia el bien («per la puntura della rimembranza / che solo a'pii dà delle calcagne»; XII, 20) y que disminuye a medida que se aparta de su vida anterior con el arrepentimiento y la penitencia. Cuando los espíritus sibaritas y glotones reaparecen como penitentes, no permanecen, como maese Adamo, en el círculo vicioso del suplicio: se les impone, en un contrapasso temporal, hambre y sed para redimirlos según el principio 'similia similibus': «in fame e'n sete qui si rifà santa» (23, 66). Por eso, el tiempo, como danza festiva de las Horas, les puede parecer también amistoso; cada hora que pasa se aligera la carga y los esfuerzos del ascenso disminuyen, hasta que, finalmente, la cuesta se les hace tan ligera como en su día el caminar por una superficie (Purgatorio, XII, 118-120). Ahí gobierna un rigorismo asombrosamente anticristiano, que implica parar en la comunidad de los penitentes, dirigirse solo al mayor bien del amor divino y no volver a pensar en aquellos que no han sido tocados por la gracia divina. De este modo, Dante ha de ser advertido por Cato desde su llegada sobre el hecho de que su mujer Marcia, en la que su mirada se había regocijado anteriormente, no debe ya afectarle, pues ella se tiene que quedar en el limbo (I, 85).

Después de que el paso por el río Leteo haya disuelto el recuerdo del arrepentimiento, el viajero atraviesa los órdenes de la jerarquía celestial de los bienaventurados, que se hace patente sólo por el grado creciente en la contemplación de Dios y en la que se suspende cualquier recuerdo en la vida pasada. Sin embargo, Dante no sería el poeta del mundo terrenal si no hubiera encontrado su propio modo de ensalzar la inmutable dicha de la eterna bienaventuranza mediante una mirada atrás hacia la existencia terrenal. De qué manera el tiempo de la iluminación transforma, refina y renueva el sentido del tiempo recordado, lo expresa Cunizza en relación con la luz de Venus. La que en su día fue una gran pecadora no necesita precisamente olvidar su pasado o avergonzarse de él, porque ella misma, como redimida, puede 'felizmente perdonarse' sus pecados:

Ma lietamente a me medesma indulgo

la cagion di mia sorte, e non mi noia;

che parria forse forte al vostro vulgo (IX, 34)*.

El profanum vulgus que no entienda esta purificación del amor terrenal en amor celestial puede probar si el popular verso de Francesca, «Nessum maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria» (Infierno 5, 121), se puede releer dándole la vuelta del modo ‘no hay mayor suerte que acordarse, en la eterna dicha, de sus pecados anteriores’. Respecto de esto sólo está por encima la abstracta felicidad de los ángeles, que no necesitan recuerdos porque su pensamiento permanece indiviso (Paraíso, XXIX, 79). Sin embargo, da que pensar que la evocación de un pasado reprochable, que se ha convertido ahora en motivo de gracia para Cunizza –como también para todos los bienaventurados que miran atrás– suceda expresamente como una lección para Dante y, por consiguiente, se produzca debido al irrepetible diálogo con el viajero. ¿Y si, entonces, los bienaventurados mantuvieran una conversación?, le gustaría a uno preguntar a Dante. De ellos sólo tenemos noticia que en el cielo únicamente toman el rol de espectadores –naturalmente en la pausa de la sinfonía celestial–, a diferencia de los actores en el escenario del mundo. ¡Y esto, sin poder ser arrebatados eventualmente por una emoción visual, que apenas se podría llamar ya supraterránea! Descargan su fervor divino con la expresión «o pazienza che tanto sostieni!» (Paraíso, 21, 135), que hace confluir a los espíritus luminosos alrededor de Pedro Damián. Esto ocurre después de que éste haya desahogado su cólera sobre los decadentes prelados y se calme con una invocación a la indulgencia divina. Los bienaventurados le corresponden con un grito de exasperación, el cual retumba tan espantosamente que Beatrice tiene que calmar a su protegido como si fuera un niño. Éste debe entonces reconocer que ni el «buon zelo» de los bienaventurados ni sus deseos o temores pueden precipitar la venganza de Dios:

La spada di qua su non taglia in fretta
nè tardo, ma' ch'al parer di ocluí
che disiando o temendo l'aspetta (XXII, 16)*.

Pedro Damián podría haber anunciado igualmente la venganza de Dios; pero su aparición queda sin consecuencias, igual que el exceso de celo de los

bienaventurados –¡un juego de los espectadores en honor al director!

VI. La Divina Comedia a la luz de A la recherche du temps perdu

Esta lectura Dantis tiene una prehistoria, que explica su origen y que, por tanto, es justificado añadir en lo que sigue. El trabajo se remonta a una investigación sobre «el tiempo y la temporalidad en la Divina Comedia» que su autor presentó hace ya mucho tiempo en un seminario de doctorado de Gerhard Hess, cuyo recuerdo se mantiene imborrable en la memoria de sus participantes. Entonces trabajaba en mi tesis doctoral sobre Marcel Proust y me permití aplicar las ideas que había aprendido recientemente de la teoría sobre el tiempo y la narración de Bernard Groethuysen y de la fenomenología de la conciencia temporal (en Sartre, aun no en Husserl). Todavía me encontraba alejado de la medievalística y sin escrúpulos hermenéuticos. De todo aquello, he mantenido en la presente lectura Dantis lo que me ha parecido actual de esta antigua conferencia. El hecho que mientras tanto el aparato terminológico haya pasado de moda y, en cambio, las interpretaciones y la ajustada selección de ejemplos se muestren todavía valiosas, demuestra al fin y al cabo una vieja y conocida máxima hermenéutica. Para el historicismo riguroso, la interpretación de una obra antigua a la luz de una posterior puede ser de una muy censurable ingenuidad; pero puede, igualmente, contener la posibilidad de una comunicación explícita entre horizontes y, de este modo, comprender de nuevo y de manera diferente y legítima un texto que ha sido interpretado, supuestamente, hasta el último detalle.

Sin duda, Dante se planteó la pregunta por el tiempo y la eternidad de modo diferente a Proust, quien la redefinió en la búsqueda del tiempo perdido y reencontrado en la memoria. Por su parte, la obra medieval respondía también a su manera a las mismas cuestiones que no se pudieron hacer explícitas hasta el horizonte de problemas de la moderna ‘novela de la novela’: cuestiones sobre la forma de la narración en tanto que ‘arte del tiempo’ y ‘poesía de la memoria’, sobre la interacción de los tres éxtasis temporales del recuerdo, la percepción y la expectativa, sobre la duplicación del yo en el que vive y en el que mira atrás, en el yo recordado y en el yo que recuerda. Esto es posible gracias al hecho de que el concepto agustiniano de la experiencia subjetiva del tiempo, sobre el que

he intentado arrojar luz en mi lectura Dantis, todavía determina fuertemente el horizonte de la conciencia moderna del tiempo. Por ejemplo, las Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* de Husserl (1928, en la época en que apareció la Recherche) apenas se podrían resumir de manera más lacónica que con el conocido pasaje de Agustín (Confesiones, XI, cap. 20):

Quod autem nunc liquet et claret, nec futura sunt, nec praeterita. Nec proprie dicitur: Tempora sunt tria, praeteritum, praesens et futurum; sed fortasse proprie diceretur: Tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam, et alibi ea non video; praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio**.

El procedimiento de interpretar una obra antigua a la luz de una posterior presupone hermenéuticamente más que una oscilante relación de intertextualidad; presupone también una mediación reconstruible entre el horizonte de ambas obras. En nuestro caso, esto no se da sólo a través de la historia de la recepción de la Divina Comedia, sino también de la afinidad estructural de ésta con la «Recherche». El libro de Erich Auerbach Dante, poeta del mundo terrenal, en el que me baso principalmente, es impensable –como él sabía perfectamente–, sin una de las páginas más profundas que se han escrito jamás sobre la Divina Comedia y que han pasado al olvido: las apreciaciones de Hegel en sus Lecciones de estética²⁴. También prácticamente se ha olvidado que en el siglo XIX surgió, junto a Balzac y su Comédie humaine, un segundo escritor que, por las mismas buenas razones, se comprendió como un Dante de la Modernidad y que defendió su libro en los juzgados contra la crítica de inmoralismo y con la tesis que conduce igualmente desde un infierno –el infierno de la Modernidad–, a través de un purgatorio, hasta el ideal. Se trata de Baudelaire como autor de las Flores del mal²⁵. Proust, por su parte, se ha remitido a Baudelaire, quien puede ser considerado su predecesor por la renuncia al platonismo y el descubrimiento de la capacidad estética y de la fuerza idealizadora de la memoria. La poesía de la memoria como realización de la búsqueda del tiempo perdido no es, sin embargo, mutatis mutandis la única analogía con la Divina Comedia de Dante, obra que merece llamarse, con un sentido más abarcador que para la Vita nuova, el ‘libro de mi memoria’ («il libro

della mia memoria»). Si bien en la Recherche sólo se habla de Dante esporádicamente²⁶, apenas otra obra puede servir mejor que la Divina Comedia como clave para iluminar, mediante un juego de analogías y diferencias mutuas, la latente estructura compositiva de ambas obras cumbres.

1. El tiempo mensurable de la Divina Comedia reaparece en la Recherche como tiempo perdido, aunque ahora bajo la exacerbación moderna de que el mismo yo narrador ha sucumbido a la fragilidad de la experiencia temporal intramundana y su identidad se ha perdido en una serie de «moi successifs».
2. El tiempo de la iluminación de la Recherche consiste en un paraíso recobrado, que se había perdido inevitablemente con anterioridad, en la niñez («Car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus»). El paraíso de Proust del tiempo reencontrado es el tiempo mundano transformado a través de la memoria, su eternización por la Mnemosyne del poeta, que ignora tanto el horizonte platónico como el cristiano.
3. La función condenatoria de la Divina Comedia, que es lo más alejado de la comprensión moderna, se afirma sorprendentemente al final de la Recherche, aunque esta vez en nombre del arte en lugar del de la religión. Cuando el narrador, en la Matinée Guermantes, la última fiesta de la Recherche, tiene que percibir el poder del tiempo en los grotescos, envejecidos rostros y, finalmente, descubre su vocación, aparece la célebre sentencia: «L'art est ce qui'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier»²⁷.
4. La duplicación del narrador en un yo que vive y un yo que mira atrás, en un yo recordado y un yo que recuerda, determina la estructura compositiva tanto de la Divina Comedia como de la Recherche²⁸, aunque esto ocurre en esta última sólo bajo la condición de que el mismo acto de recordar se inscriba en el mundo recordado.

El cuarto punto requiere aún un último paso, con el que concluiré mi lectura Dantis. La estructura narrativa de la Divina Comedia presupone, ya en los primeros versos, una separación del yo narrador y el yo narrado, del presente del narrar y el pasado de lo narrado. Esta refracción de la forma narrativa estaba dada ya en las Confesiones de Agustín. Dante la renovó con la elección de una

narración del yo poco habitual para un poema épico. Para el narrador de la Divina Comedia, su historia ha terminado cuando la empieza a contar. Él se traslada al comienzo de los acontecimientos y los relata como si lo sucedido le fuera a ocurrir inminentemente (formulado técnicamente: introduce el horizonte abierto del futuro en un horizonte cerrado del pasado). Sin embargo, en la Divina Comedia –como tampoco posteriormente en la Recherche–, el narrador no relata de modo ingenuo; sino que continuamente hace visible el tiempo del narrador en el tiempo narrado y, por tanto, explicita la ruptura entre el tiempo que avanza y el tiempo concluido, entre la mirada desconcertada del viajero y la sosegada experiencia del que ha vuelto. Después de los tres primeros versos, la forma del pasado de la narración cambia al presente del narrador:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
chè la diritta via era amarrita.

Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura (Infierno I, 1-6)*.

Este enfático cambio de tiempo verbal gana, bajo la mano de Dante, la específica función de evocar, desde la memoria, los paisajes del más allá en la heterogénea perplejidad afectiva del viajero. La mirada horrorizada de los fraticidas, que están clavados en el hielo hasta la cintura, se le queda para siempre en la mirada y le volverá a hacer temblar siempre que vea un charco helado:

Poscia vid'io mille visi cagnazzi

fatti per freddo; onde mi vien riprezzo

e verrà sempre, de' gelati guazzi (Infierno, XXXII, 70)**.

Si la espantosa imagen del infierno permanece extraña frente a la mirada de la memoria y no se puede incorporar a ésta, en cambio, las canzone cantadas por Casella, que 'todavía' resuenan desde el purgatorio, se pueden interiorizar, se pueden recuperar mediante la memoria auditiva:

‘Amor che ne la mente mi ragiona’

cominciò elli allor sì dulcemente

che la dolcezza ancor dentro mi sona (Purgatorio II, 112)***.

Sin embargo, la contemplación de Dios no se puede aprehender ni por el recuerdo ni por el lenguaje. Si en su alabanza, al entrar en el empíreo, el poeta había expresado su incapacidad de describir lo más elevado de la belleza de Beatrice, y si con el recuerdo de su «dolce riso» flaqueaba la fuerza de su espíritu, al final, en la consumación de la contemplación de Dios, la memoria misma tiene que desfallecer. El recuerdo se suspende cuando la contemplación empuja al contemplador hacia la luz de la divinidad:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio

che'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,

e cede la memoria a tanto oltraggio (Paraíso, XXXIII, 55)****.

El enfático cambio de tiempo en Dante no es utilizado sólo por mero virtuosismo. La refracción de la forma narrativa que se busca con aquél es

especialmente apropiada al objeto del poema sacro: excluye la autonomía del narrador como valor propio y, consecuentemente, la vanidad de la representación de uno mismo, tan censurada desde Agustín hasta Pascal mientras no se conforme con ser una *confessio laudis et peccati* –la confesión de la vida pecaminosa y un elogio del gobierno divino–. La cosmogonía cristiana, que también enseña a ver la historia sagrada como una historia vital del individuo en los estadios de caída, pecado, conversión y redención, tiene que rechazar toda teología inmanente a la vida social e individual. En relación con esto, un poeta secular puede cerrar la cisura temporal entre el tiempo del mundo y el tiempo de la vida en el imaginario tiempo de la narración, de tal modo que su forma épica constituya un mundo autosuficiente en un círculo cerrado de comienzo, desarrollo y desenlace; mientras que, por el contrario, una vida humana, en la confesión de una vida cristiana, no puede cerrarse en un círculo entorno al yo autosuficiente. Más aun, el poeta cristiano tiene que abrir su vida fragmentaria al horizonte final de una creencia que pasa por encima de todo lo temporal e individual.

A partir de esto se puede explicar por qué razón tanto la Divina Comedia como posteriormente la Recherche se han convertido en casos particulares respecto de su principio y su desenlace. En las dos obras, ni el principio ni el final de la narración son idénticos a un primer y a un último acontecimiento de la vida del narrador. El tiempo narrado no desemboca en el tiempo del acto de narrar; se mantiene un hiato entre el yo recordado, que emprende su viaje, y el yo que recuerda, que mira atrás sobre todo el trayecto. El comienzo de la Divina Comedia, como ya ha sido observado, no es el momento de un *kairós*, un cambio de dirección en la vida, sino el no recordable ‘ahora’ de un sueño que conduce a la conversión. Dante no puede explicar cómo se había extraviado del ‘recto camino’ (I, 4/10). Cuando empieza a hablar de la ‘selva salvaje’ en la que se perdió, le invade otra vez el miedo. Ante él, la narración salta dos veces del tiempo recordado al momento de la evocación, como si sólo la mirada atrás desde un puerto seguro permitiera describir el peligro mortal y narrar cómo el viajero escapó de él (I, 7-9). El miedo pasado reaparece cuando el narrador quiere relatar cómo alcanzó el pie de la montaña desde el valle tenebroso. Al mirar a la cumbre soleada, el temor, que ‘se ha levantado en el mar de su corazón’, ha disminuido. En la ulterior metáfora de la travesía, el viajero, huyendo aún hacia delante, vuelve por primera vez una liberada mirada atrás, para observar todo el peligro del que ha escapado:

E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago alla riva,
si volge all'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva (Purgatorio I, 22-27)*.

En este pasaje se cruzan de modo paradójico mirada prospectiva y mirada retrospectiva, tiempo recordado y tiempo que recuerda. La mirada hacia la cumbre es un avance visionario sobre la montaña de la purificación, atribuido al yo recordado que, sin embargo, todavía no puede saber nada del camino de su salvación. Lo que queda a sus espaldas, sobre lo que el viajero se vuelve, en tanto que «lo passo che non lasciò già mai persona viva», sólo puede referirse al infierno, al que tiene que llegar primero. Entre tiempo recordado y tiempo que recuerda –el horizonte abierto de la partida y el horizonte cerrado de la llegada– se abre una cisura temporal que despierta la expectativa de que se volverá a cerrar cuando, al final de la narración, el viajero mire hacia el camino que ha realizado o, dicho de otro modo, cuando el yo recordado pueda volverse en el yo que recuerda y fusionarse con la forma del narrador.

A pesar de todo, un final como éste, como hacía prever el tópico de las fórmulas de desenlace²⁹, no se encuentra en la Divina Comedia. La obra de Dante no termina desde de la perspectiva del poeta; lo que aparece al final no es el que mira, sino lo mirado –el ser de la divinidad que se manifiesta con un último relámpago, frente a lo que desaparece todo lo narrable. Esto sólo puede desaparecer cuando la melancolía de la criatura se disuelve finalmente en el amor de su creador, en el mismo movimiento perfecto que siguen eternamente el Sol y las estrellas.

All'alta fantasia qui mancò possa;

Ma già volgeva il mio disio e'l velle,

Sì come rota ch'igualmente è mossa,

L'amor che move il sole e l'altre stelle (XXXIII, 142)**.

El desenlace del poema sacro es un acontecimiento que debe superar la narración, porque aquél permanecerá presente para siempre y, por tanto, ya no se podrá seguir desplazando hacia el pasado –como hace la narración secular con su última frase–. Dante supo cerrar la cisura temporal entre el tiempo recordado y el que recuerda, supo marcar, justo antes del final de su obra, con el momento de la llegada, también el inicio del acto futuro de narrar, supo combinar, por tanto, mirada retrospectiva y prospectiva y, así, inscribir en ellas metafóricamente el origen de su texto. Todo esto se puede encontrar muy claramente también en la Recherche cuando se analiza su análoga composición.

La obra de Proust tampoco se abre con un comienzo muy marcado, sino en el horizonte de un 'ahora' difícil de determinar en el tiempo recordado, en el vacío entre el sueño y la vigilia: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois. . .». Aquí comienza el camino de vuelta, el camino de un vano recordar para el que se abre de improviso, con el episodio de Madelaine, una puerta hacia el pasado perdido (un camino que sólo al final se conceptualizará como un kairós), y con el cual se inicia la travesía por el tiempo recordado. Tampoco la Recherche termina en el momento en que el viaje a través del tiempo desemboca en el presente del narrador. Su última palabra es «Le temps», eternizado en el «édifice immense du souvenir», como la última palabra de la Divina Comedia «le stelle», representa la eternidad del cielo estrellado. Proust cierra con anterioridad la cisura temporal; lo hace en el kairós del conocimiento –adquirido sólo al completar el viaje– de que la infructuosa búsqueda del tiempo perdido suponía en realidad la oculta historia de la vocación por ser escritor y contenía, en cuanto tiempo reencontrado, la posible obra de arte, para la que sólo se necesitaba escribir un 'mañana'. Este 'mañana' de la escritura es el umbral en el que se transforma todo el 'antes' del viaje en el 'después' de la novela y en el que el tiempo perdido puede aparecer como reencontrado gracias al recuerdo iluminado por una «adoration perpétuelle» –como un paraíso recuperado por el arte, si es que es cierto que «les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus»³⁰.

Al poeta medieval todavía le estaba vetado encontrar el tiempo pedido preservado en el mismo recuerdo; la poesía de éste ilumina al poeta moderno el mundo terrenal y le permite reencontrar en éste su identidad perdida. El tiempo de la iluminación del paraíso cristiano no es ninguna fiesta de Mnemosyne, sino un reencontrar el paraíso que Adán perdió imprudentemente. Si el narrador de la Recherche necesita un kairós del tiempo intramundano, del regalo del recuerdo involuntario para encontrar la entrada a su paraíso, el viajero que atraviesa los tres reinos del más allá necesita una confirmación trascendente (que se pone primero en boca de Beatrice y después en la de Pedro, Purgatorio, XXXIII, 52, y Paraíso, XXVII, 64), para poder relatar, en su misión más elevada, lo que allí vio.

Sin embargo, Dante no sería el poeta del mundo terrenal si no hubiera inscrito, en su representación del paraíso, el mismo umbral entre el ‘antes’ de su experiencia y el ‘después’ del acto de escribir. Esta representación recuerda, en medio de la bienaventuranza eterna, la alegría terrenal del regreso a casa; se utiliza aquí uno de los más bellos símiles, el cual hace pensar retrospectivamente en la ya citada metáfora naval en motivo de la mirada hacia atrás sobre los obstáculos superados en el primer canto de la Divina Comedia. Antes de que san Bernardo se declare su guía, el viajero compara su estado de recién llegado con la conmovedora impresión que Roma transmite a los peregrinos, los ‘bárbaros del norte’. Entonces, demorándose calmadamente en su meta, la esperanza de relatarlo después de su regreso a casa se mezcla con un ‘mañana’ propio del acto de narrar. Este acto es el que anticipa el «demain j’écirai» de Proust y que despide al narrador –no sin orgullo por todo lo realizado– desde el más allá del viajero para saludar al más acá del autor:

io che al divino dall’umano,
all’eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano

di che stupor dovea esser compiuto!

Certo tra esso e’l gaudio mi faceva

libito non udire e starmi muto.

E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com'ello stea,

su per la viva luca passeggiando,
menava ò li occhi per li gradi,
mo su, mo giù, e mo recirculando (Paraíso, XXXI, 37-48)*.

Notas al pie

* [«Mientras dure la gran fiesta / del paraíso, en torno nuestro amor / esta veste de luz nos tendrá puesta». Las traducciones de la Divina Comedia se extraen de la traducción de Ángel Crespo, en Seix Barral, Barcelona, 2004. N.T.]

¹ H. Gmelin, Kommentar a su traducción de la Divina Comedia, Stuttgart, 1954, Vol. 3, p. 273 ss.

² R. Guardini, «Die Ordnung des Seins und der Bewegung», en Dante Alighieri – Aufsätze zur Divina Commedia, ed. H. Friedrich, Darmstadt, 1968 (Wege der Forschung, vol. CLIX).

³ J. W. Goethe, Italienische Reise, SW (edición Artemis), vol. 11, p. 419. [Viaje a Italia, ediciones B, Barcelona, 2001. N.T.]

⁴ Fr. Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, «Erste Abhandlung», 15. [La genealogía de la moral, trad. cast. Andrés Sánchez Pascual, «Primer tratado», §15. Alianza Editorial, Madrid, 1996.]

⁵ E. Auerbach, Dante als Dichter der irdischen Welt, Berlín/Leipzig 1929. [Trad. cast., Dante: Poeta del mundo terrenal, El Acantilado, 2008, Barcelona]

⁶ Para más detalles, véase la edición de «Aus alt mach neu? Tradition und Innovation in ästhetischer Erfahrung», en Tradition und Innovation, editado por W. Kluxen, Hamburgo, 1978 (discusión del XIII Congreso Alemán de Filosofía), pp. 393-413.

⁷ J. L. Borges, «Geschichte der Ewigkeit», en Gesammelte Werke, vol. 5/I, Munich, 1981, pp. 171-199. [Historia de la eternidad, en Obras Completas, Destino, Barcelona, 2007.]

* [Traducimos «erleuchtete Zeit» por tiempo de la iluminación, pues con él se refiere a la temporalidad propia del estado de plenitud en el paraíso; «entzogene Zeit» por ‘tiempo sustraído’, pues es el propio del infierno y parece hacer

referencia a una experiencia de intemporalidad y a la sustracción de la posibilidad de experimentar la iluminación del paraíso; «befristete Zeit» por ‘tiempo limitado’, propio del purgatorio; «gerichtetete Zeit» por ‘tiempo mensurable’, pues con él se hace referencia al tiempo dividible en porciones y con una posible estructura teleológica; es el tiempo común de la vida que caracteriza la conciencia temporal de Dante en el más allá. N.T.]

⁸ H. Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt, 1986, p. 89. [Trad. cast., *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2007].

⁹ Para esto, véase P. Hadot, «Le présent seul est notre bonheur», en *Diogène* 33, 1986, pp. 58-81.

¹⁰ Véase, para ello, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., pp. 314 ss.

¹¹ Según K. Ley, «Kunst und Kairos», en *Poetica* 17, 1985, p. 63.

¹² R. Caillois, *L’Homme et le sacré*, París, 1950, p. 235.

* [«El tiempo, según dice Aristóteles en el cuarto libro de la Física, es ‘la numeración del movimiento, según el antes y el después’ y ‘la numeración del movimiento celestial’, el cual dispone las cosas de aquí abajo para recibir alguna información», trad. cast. de Cátedra, Barcelona, 2005. N.T.]

¹³ Según Arno Borst, a quien agradezco la corrección de esta página. Él observó en relación a esto que Dante, en *Convivium*, 11, vi, 2, nombra las intervalos temporales astronómicos, iguales en sus 24 horas, y no las desiguales horas canónicas, que en *Infierno* XXVI, 96, y en *Purgatorio* XII, 81 utiliza dos veces; por el contrario, hay indicaciones temporales con grados en el *Purgatorio* IV, 15 y mediante las constelaciones de las estrellas en *Purgatorio* XIX, 1 ss. Es especialmente remarcable la indicación del año en *Paraíso* XVI, 37 ss (para el año de nacimiento de Cacciaguida en la constelación de Marte) como la transcripción del año del mundo con el Sol y las estrellas en *Paraíso* XVI, 118 ss. Que se mencionen los años y las horas, pero no los días, es, para la época, poco habitual; pero que no aparezca ni un día de San Miguel es muy sorprendente. Sobre esto, Arno Borst nos hace cuestionar si el tiempo de la *Divina Comedia* – parafraseando a Le Goff– no será el de los comerciantes (y de los sabios), más que el del calendario de la Iglesia.

¹⁴ Para esto y para lo siguiente, véase el artículo *viaggio* de la Enciclopedia Dantesca.

¹⁵ H. Gmelin, *Kommentar*, vol. 1, pg. 34.

* [«Que allí mañana y noche aquí ya fuera / hizo tal abra, y todo blanqueaba / el hemisferio aquel, y negro éste era». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

** [«y parecióme entonces cual si uniese / un día al día aquel que los gobierna / y al cielo un nuevo sol embelleciese». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

¹⁶ Fr. Masciandaro, *La problematica del tempo nella Commedia*, Ravenna, 1976.

* [«la luna a nuestros pies es ya visible / y para ver lo que aún visto no ha sido / es ya muy poco el tiempo disponible». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

¹⁷ Véase al respecto G. Hess, *Die Landschaft in Baudelaires 'Fleurs du Mal'*, Heidelberg, 1953, pp. 43 ss.

* [«Mas huye el tiempo en el que estás dormido / y, haciendo punto, al sastre imitar quiero / que según tiene paño hace el vestido». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

¹⁸ E. Auerbach, *ib.*, p. 187.

* [«Distintas lenguas, horridas querellas, / palabras de dolor; de airado acento, / voces altas y roncas y, con ellas, / un manotear, formaban un violento / tumulto, en aquel céfiro manchado, / como de arena que levanta el viento». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.].

** [«Como –si espesa niebla se respira / o si en nuestro hemisferio ya anochece– / lejos se ve un molino mientras gira». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

* [«En fin, como reloj que está llamando / a la hora en que la esposa de Dios surge, / porque la ame, al esposo maitinando, / que una parte a la otra mueve y urge tin-tín sonando en son tan armonioso / que al bien dispuesto espíritu amor turge; / así moverse ví al corro glorioso; / moverse y, voz con voz, armonizarse / con un temple que sólo es tan gozoso / donde puede el gozar para siempre darse». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

* [Era la hora en que el deseo oprime / al nauta que, ese día, del que quiere / se despidió, y el corazón le gime; / y que de amor al peregrino hiere, / si el toque de la esquila oye lejano / como llorando al día que se muere». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

** [Parece que Jauss se equivoca, pues los indolentes purgan su pecado en la cuarta cornisa. Purgatorio, XVIII-XIX. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

¹⁹ E. Auerbach, ib., p. 177.

* [«‘Si bien oigo, aquí veis con claridad, / y anticipado, lo que el tiempo envía, / mas para el hoy sois de otra calidad’. / ‘Vemos como el que en vista escasa fía’, / me respondió, ‘tan sólo lo lejano, / y en esto esplende aún el sumo guía; si se acerca o si es, sentido vano / es el nuestro: sin que otro nos advierta, / nada sabemos del estado humano. / Y comprender podrás que quede muerta / nuestra sabiduría en el momento / en que al futuro cerrará la puerta’». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

²⁰ Según H. Gmelin, Comentar, vol. 1, p. 181.

²¹ «Über Dante in philosophischer Beziehung», en Dante Alighieri, ib., p. 25.

* [El canto que parece más ameno / aquí abajo y del ánimo más tira, / de rota nube se diría el trueno / comparado al sonar de aquella lira / que coronaba allí al bello zafiro / con que el cielo más claro se enzafira. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

²² En lo siguiente, recojo algunos resultados de una (inédita) investigación, que Helga Meyer ha desarrollado para el Seminario sobre Dante (1950/51) de Gerhard Hess, en cuyo contexto ha surgido también mi lectura Dantis.

²³ R. Guardini, «Landschaft der Ewigkeit», en Festschrift für Georg IESE, ed. E. Meyer, Berlín, 1950, p. 67.

* [y si vieses que se halla en armonía / vuestro gesto y la imagen del espejo, / tal vez blando lo duro se te haría. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

* [Los arroyos que bajan hacia el río / Arno, por las colinas verdecientes / de Casentín, y el cauce húmedo y frío, / no en vano en mi memoria están presentes, / pues su imagen me seca más que el triste / mal que chupa mis pómulos

dolientes. La rígida justicia que me asiste / toma razón del sitio en que pequé, / y el pecho a suspirar no se resiste. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

* [Mas, alegre, a mí misma me demuestro/ que fue buena mi suerte, y no me enfada, / aunque parezca extraño al vulgo vuestro. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

* [De aquí la espada no corta corriendo / ni tardando, si no es en el afecto / del que deseando espera, o bien temiendo. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

* [Trad. cast. en Trotta, 2002, Madrid. N.T.]

** [«Lo claro y evidente ahora es que ni existe el futuro ni el pasado. Tampoco se puede decir con exactitud que sean tres los tiempos: pasado, presente y futuro. Habría que decir con más propiedad que hay tres tiempos: un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras. Estas tres cosas existen de algún modo en el alma, pero no veo que existan fuera de ella. El presente de las cosas idas es la memoria. El de las cosas presentes es la percepción o visión. Y el presente de las cosas futuras la espera. Trad. Pedro Rodríguez de Santidrián, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 333. N.T.]

²⁴ Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, Berlín, 1955, p. 992. [Trad. cast. en Akal, 2007, Madrid. N.T.]

²⁵ Según C. Vergniol, «Cinquante ans après Baudelaire», en *La revue de Paris*, 1917, p. 684.

²⁶ «tel était ce nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante»; M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, París, 1939, vol. 1, p. 228. [Trad. cast., *En busca del tiempo perdido*, vol. 1. Lumen, Barcelona, 2003. N.T.]

²⁷ *Ib.*, Vol. 15, p. 23. [Trad. cast., *En busca del tiempo perdido*, vol. 3. Lumen, Barcelona, 2002. N.T.]

²⁸ Esto lo ha señalado G. Contini: «Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'» (1957), también en *Variante e altri linguistica*, Turín, 1970, pp. 335-361.

* [A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura, / con la senda derecha ya perdida./ ¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura / esta selva salvaje, áspera y fuerte / que en el pensar renueva la pavora! Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

** [Vi mil rostros de tinte mortecino: / por esto siento horror siempre que encuentro / alguna alberca helada en mi camino. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

*** [«El amor que en la mente me razona» / comenzó él a cantar tan dulcemente / que aún, por dentro, el recuerdo me sazona». Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

**** [Mi ver, desde aquel punto, superaba a nuestro hablar, que tal visión domeña; / y a la memoria tanto exceso traba. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

* [Y como aquel que con aliento ardido, / del piélago salido a la ribera, / mira al agua que casi le ha perdido, / mi alma, que fugitiva entonces era, / volvióse a contemplar de nuevo el paso / que no atraviesa nadie sin que muera. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

²⁹ Véase E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, cap. 5, § 5. [Literatura europea y Edad Media latina, FCE, Madrid, 1999. N.T.]

* [Y la fantasía fue impotente; / mas a mi voluntad seguir las huellas, / como a otra esfera, hizo el amor ardiente / que mueve el sol y a las demás estrellas. Trad. de Ángel Crespo, op. cit. N.T.]

³⁰ Proust, *Recherche*, vol. 15, p. 12 [Trad. cast. *En busca del tiempo perdido*, vol. 3. Lumen, Barcelona, 2002. N. T.]; para las citas, véase del propio autor, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu'*, Frankfurt, 1986, p. 276.

* [yo, que hasta lo divino de lo humano, / a lo eterno del tiempo había ido, / y de Florencia al pueblo justo y sano, / ¡de qué estupor debía estar transido! / Cierto que entre él y el gozo me gustaba / no escuchar y seguir enmudecido. / Y como peregrino que gozaba / del templo de sus votos, observando, y contar lo que ha visto deseaba, / allá, por la luz viva paseando, / mis ojos por los gozos

discurrían, / ya arriba o hacia abajo circulando. Trad. de Ángel Crespo, op. cit.
N.T.]

Shakespeare en el cambio de horizontes de la Modernidad. Una historia de la recepción del King Lear

I. Planteamiento de la cuestión

Aquel que como romántico outsider se deje tentar para hablar sobre el tema «Shakespeare en el cambio de horizontes de la Modernidad» se expone al peligro de adentrarse sin brújula en un mar de episodios, incluso de naufragar en el intento al tirar del hilo de una historia de la recepción actual. La cantidad de interpretaciones y testimonios –la locha, igual que los peces grandes y pequeños– es inabarcable; la magnitud de predecesores no es alentadora en ningún modo. Ya en 1906, cuando Tolstoi sentó su juicio fulminante sobre Shakespeare, se las tenía con 11.000 volúmenes que fueron concebidos por críticos de la estética para la gloria del clásico; cuando Larry S. Champion editó en 1980 una bibliografía enteramente dedicada al King Lear, ¡requirió dos volúmenes con 2.532 títulos! De la multitud de predecesores cabe nombrar sólo a dos. En 1914 Friedrich Gundolf salió a la captura de la ballena blanca del espíritu alemán resurgido gracias a la recepción de Shakespeare por parte de Herder y Goethe. Él vio allí un «acontecimiento de la historia mundial» que «continúa dando forma a nuestro ser»¹. Este modo de ver, alcanzado justo por primera vez por Gundolf, ahuyentó de buenas a primeras a los seguidores profanos: su divisa «el método como modo de vivencia» sólo valía para los iniciados. Tal estoterismo estaba muy lejos de Klaus Peter Steiger, quien puede jactarse en 1987 de haber lanzado fresca y alegremente sus redes en una caza de la recepción de Globe-Groundling hasta sus seguidores más recientes, hasta los más extraviados en su género en el teatro de director, versión cinematográfica, cabaret y happening². Lo que a él le capturó especialmente fue la estética de la recepción llevada al ridículo. Steiger, que vino a refutar la pretensión de totalidad de la supuesta «nueva doctrina», se echó para atrás para actuar por su

propia iniciativa como «esteta de la recepción». Aun así, no alcanzó a ir mucho más allá de la constatación de movimientos separados de acción y reacción que no hacían reconocible ningún contexto que mereciera el nombre de una historia. De este modo, es lógico que terminara con la duda: «¿Hasta dónde alcanza la recepción?» (p. 42).

Dicha duda no puede resolverse por un «juez y autoridad ordenadora» escogidos por uno mismo (Gundolf 1918, p. VIII), tampoco por un análisis completo de todos los documentos de la recepción a partir de los cuales pudiera hacerse evidente, por decirlo así, el sentido de una historia de la recepción. Lo que Steiger arguye en otra ocasión contra la estética de la recepción no se sigue de su teoría hermenéutica, sino de su abuso, esto es, del establecimiento incontrolado de un objeto de recepción (p. 18), de la desensibilización por la magnitud histórica y deslizamiento en una nueva y postmoderna arbitrariedad (p. 29), de la resignación ante la mala infinitud de interpretaciones y «nuestra pérdida eterna, puesto que no conocemos la intención o recepción originales de la obra» (p. 40). Todo esto no excluye la posibilidad crítico-hermenéutica de descubrir el sentido de una obra a partir de sus efectos en vistas a su significación para la comprensión del presente. Una recepción críticamente entendida podrá eludir de mejor manera los prejuicios de su tiempo si mide su relevancia en la prehistoria de la propia experiencia, si no renuncia a vincularla a lo ya comprendido o incomprendido para probar el espacio todavía abierto y no arbitrario de la propia interpretación. A favor de este procedimiento habla ya la sencilla razón de que la recepción de una obra del rango de Shakespeare preserva más posibilidades de interpretación en su historia que lo que una interpretación *ab ovo* suspendida entre el cielo y la tierra pudiera soñar para sí.

Para recordar aquí una vez más lo ya conocido por todos: una historia de la recepción de Shakespeare debe satisfacer tres requisitos de una hermenéutica tanto reconstructiva como aplicativa. Primero: la obra misma debe permanecer como instancia de control de todas las constituciones de sentido, esto es, la pregunta que dirigimos a la obra debe recibir en el contexto de ésta su propia confirmación, lo que podría ser asimismo el caso si en su tiempo la obra hubiera respondido a otras preguntas. Segundo: la reconstrucción de una historia de la recepción en el cambio de horizontes de pregunta y respuesta no requiere de todos los testigos de una tradición, sino sólo de aquellas interpretaciones que fueron reconocidas como normativas. La selección así justificada permite, entonces, concebir la prehistoria de una comprensión que puede enriquecer retrospectivamente la interpretación de la obra y que en adelante puede hacer

posible el volver a entender el texto de una forma diferente. Tercero: el trasfondo de la historia cultural europea desde el Renacimiento en el que se inscribe la recepción de Shakespeare debe formar el horizonte de toda interpretación paradigmática. Pues sólo en ese horizonte pueden reconocerse las a menudo no manifiestas condiciones del comprender, así como también los malentendidos productivos de los predecesores. De este modo puede legitimarse un nuevo acceso a la obra.

Aquello a lo que apunta la dirección de la pregunta es a la siguiente consideración del cambio de horizontes de la Modernidad presentado por mí de modo diferente, más concretamente, a la anticipación de que la apropiación de Shakespeare –como, por ejemplo, la recepción de Homero o Virgilio– no sólo acompaña a la cambiante autocomprensión de las épocas literarias, sino que a menudo las ha inaugurado. Esta hipótesis debe ser ejemplificada en particular en el *King Lear*. Con esto se mostrará que el canon de las interpretaciones puede verse a la luz de una selección paradigmática completamente distinta si se honra a Shakespeare como protagonista de la Modernidad.

Desde que Ben Jonson elogió en Shakespeare el haber superado a los más grandes autores antiguos tanto en la tragedia como en la comedia (1623), el poeta isabelino se encuentra en el centro de la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Sin embargo, ni la recepción encomiástica ni la crítica filológica legaron hasta la mitad del siglo XVIII una interpretación global normativa. La invocación de la verdad natural que había de disculpar el déficit de formación de Shakespeare no se convirtió en explosiva hasta que su obra dejó de dividirse entre las bellezas a imitar y los errores a evitar. De ahí en adelante uno podía servirse del mismo Shakespeare como genio de la naturaleza contra las normas clasicistas de la *imitatio naturae*, siendo éste comprendido como genio original que se prescribe a sí mismo las reglas de creación y finalmente elevado como *alter deus* a prototipo de individuo autónomo. La ilustración ha legado entretanto dos paradigmas más, generalmente infravalorados: la elaboración de Nahum Tate del *Lear*, que quería salvar a Cordelia por mor de la justicia poética, y que por ello realizó una injerencia en el texto cuyo alcance pudieron atisbar en primera instancia Balzac y Víctor Hugo al final de la era burguesa. Y un tanto menos representativo, Voltaire, cuyas invectivas contra Shakespeare le hicieron ganar la burla unánime de la posteridad, aunque hasta ahora parece que nadie se ha dado cuenta de que la crítica de Voltaire anuncia ya una estética de la Modernidad todavía no reconocida por él mismo: el abandono de lo bello por lo sublime.

La perspectiva elegida conllevará asimismo una transformación de las interpretaciones canónicas. Para la pregunta directriz de con qué derecho puede Shakespeare ser adecuado como prototipo de la autoafirmación progresiva de la Modernidad, es más pertinaz la recepción de Herder que la de Goethe, la de Hegel más amplia que la de Schlegel, y la polémica de Grabe en *Über die Shakespearo-Manie* más significativa que la de Tolstoi o la de Bernhard Shaw. A partir de ahí, la recepción de Shakespeare en el siglo XX permite proyectar, de modo análogo a las tres actitudes fundamentales hacia la historia de Nietzsche: una fase monumental, una fase de anticuario y una fase crítica. La muy elogiada interpretación monumental de Lear de Gundolf de 1928 tendría entonces que ser contemplada como paradigma de lo anti-moderno. El libro de Schücking de 1919 respondería por la tradición del anticuario, máxime cuando se dirigió contra la interpretación psicologizante de Bradley, tomando todavía los *Charakterprobleme bei Shakespeare* como hilo conductor. Por aquel entonces la investigación inglesa ya había realizado el giro de los caracteres al lenguaje y al estilo de las piezas y, por consiguiente, a las interpretaciones inmanentes a la obra. La ruptura con este paradigma, con el New Criticism y con su culto a la obra autorreferencial, en suma, con las normas del idealismo humanista, caracteriza no sólo a la fase más reciente de una recepción crítica de Shakespeare, especialmente prodigada por el New Historicism. Si ésta ha superado desde los años setenta –como a mí me parece– todos los paradigmas de la historia de la recepción hasta el momento con la diversidad de principios interpretativos, se muestra aquí algo más que un mero acontecimiento literario. Pues ésta se encuentra en el umbral del abandono de la primera Modernidad por una Post-modernidad que, si merece aquí ser tomada en serio, es porque fue precisamente Shakespeare quien, en su apropiación, llamó a escena una nueva conciencia de la época de la ‘Belatedness’³. Con los paradigmas hasta aquí enumerados he esbozado ya un avance de lo que vendrá en la conferencia.

II. El paradigma de lo sublime aún incomprendido (Voltaire)

Con ningún otro autor se les ha hecho más fácil a los filólogos el servirse de su tan raramente ejercitada potestad para juzgar como en el caso de la crítica infatigable de Voltaire a Shakespeare. Sus archiconocidas diatribas contra el «grand fou», contra el que se tenía por el Corneille de Inglaterra; su burla de sus

monstruosas farsas a las que se llama tragedias, la vanidosa afirmación de la hegemonía cultural de Francia, todo esto no necesita aquí de otro varapalo. No obstante, se me ocurre que la totalidad de la metacrítica ha omitido algo, esto es, el preguntarse qué es lo que Voltaire podía haber encontrado tan fascinante en Shakespeare que, aun cuando lo criticó despiadadamente, se vanaglorió a la vez de ser el primer francés de haberse aproximado a él. De hecho, él se preguntó una vez: «Porquoi l'on court à ces pièces, et pourquoi l'on s'y plaît, tout en les trouvant absurdes?» (43,141)⁴. En esta paradoja se resuelve el problema de un receptor que ha de admitir la atracción estética hacia un enigmático extraño, al que a la vez sólo puede rechazar por mor del buen gusto.

La peculiar fascinación estética de Voltaire se hace manifiesta en medio de las numerosas referencias shakespearianas en la totalidad de su obra. Así, cuando confiesa que está interesado y conmovido en el Julio César desde la primera escena (para cuya traducción empleó una precisión ya filológica), a ello sigue: «et, malgré tant de disparates ridicules, je sentais que la pièce m'attachait» (7,485). Voltaire ha censurado ampliamente, y con ello ha despachado la mezcla de lo elevado con lo trivial, de lo cómico con lo trágico en Shakespeare –la mezcla estilística excluida por la doctrine classique– de que el poeta habría querido agradar a la vez a la corte y a la plebe. Pero a la vez le gustaba descubrir en lo «bárbaro» de sus piezas algo como «fuerza y energía» (22,210), indicios de una «poésie barbare», como la que Diderot opondrá a la Biensance clasicista. Los polos de la mezcla estilística están adornados primero con «le comique... joint à la terreur» y «la beauté» (7,484), también con lo burlesco y lo sublime (31,203). Aquí aparece ya la estética de lo sublime que Voltaire, en la explicación de su traducción de Hamlet –¡de modo característico en las dificultades del lenguaje de Shakespeare!– cuyas normas, modernas para su tiempo, alcanza a describir ex negativo: «son naturel, qui ne craint pas les idées les plus basses, ni les plus gigantesques; son énergie, que d'autres nations croirarent dureté: ses hardiesses, que des esprits peu accoutumés aux tours étrangers prendraient pour du galimathias. Mas sous se voiles on découvrira de la vérité, de la profondeur, et je ne sais quoi qui attache et qui remue beaucoup plus que ne ferait l'élégance» (24,023). ¡En el «no sé qué» de Voltaire se esconde lo sublime presentido en el fascinante fenómeno estético de Shakespeare que habría de echar abajo las barreras clásicas de lo bello intemporal!

III. El paradigma del genio de la naturaleza (Herder)

Como es sabido, la primera revolución literaria de Alemania, el Sturm und Drang que nace en Estrasburgo en 1770, ha hecho de Shakespeare, con Rousseau, un ideal de los que hacen época. Cuando en ese tiempo –como observa Grabbe retrospectivamente– «hubo suficientes espíritus fuertes, que fueron verdaderamente alumbrados por los eléctricos rayos de Shakespeare, pero que también fueron encendidos por su propia incandescencia»⁵, así Herder –preludiado por Wieland y Lessing– fue quien antepuso a Shakespeare como protagonista de la Modernidad al surgimiento de la poesía alemana. En su creación, él vio abierto el Evangelio de la Naturaleza de Rousseau –por un «espíritu creador», que unía «lugares y personas, pueblos y lenguajes, locos y reyes, reyes y locos al todo majestuoso», «a un todo maravilloso al que nosotros queremos llamar, si no trama en el sentido griego, entonces acción en el sentido del lenguaje del Medievo, o hazaña, gran acaecimiento según los tiempos modernos»⁶. El concepto de naturaleza en Shakespeare ganado por Herder deshace la unidad clásica entre espacio, tiempo y acción a través de «la totalidad de un acaecimiento»; la naturaleza como acontecimiento*, como historia de la totalidad, debe superar la naturaleza atemporal de la época clásica: «Un mundo de historias dramáticas, tan grandes y profundas como la naturaleza; pero el creador nos da ojos y puntos de vista, para ver tan grande y profundamente» (p. 112). ¡Lo que Herder descubre de Shakespeare al Sturm und Drang como revelación de la naturaleza, está más allá de la revelación de la fe cristiana y ha de ser una teodicea poética («símbolos para un amanecer de una teodicea de Dios», p. 111)! Así, el destino de Lear –«locura como si golpeará del cielo hacia abajo» (p. 112)– puede ser realizado; su final, interpretado apocalípticamente: «¡Lear muere después de Cordelia, y Kent después que Lear! es, por así decirlo, el fin de su mundo, el nuevo día en que todo cae y se precipita, el cielo se revuelve y las montañas caen, la medida del tiempo queda fuera» (p. 117). Hegel verá la grandeza de Shakespeare en que su naturaleza ya no remite a ningún poder trascendente –un paradigma del que parte Heiner Müller y que éste acabará agudizando, en que la mirada de Shakespeare descubre la historia como contexto natural ajeno a los sentidos.

IV. Shakespeare como creador de los caracteres autónomos (Hegel)

El paradigma del Shakespeare alemán: el poeta como creador del mundo al que le es dado convertir la naturaleza en acontecimiento, no fue concebido y desarrollado por Herder, sino por Goethe como descubrimiento del individuo autónomo que se da a sí mismo la ley de su acción. En Herder se trata todavía de que «lo individual de cada pieza, cada universo particular (pasa) en el lugar y el tiempo de la creación, por todas las piezas» (p. 114). En el discurso de Goethe *Zum Schakespears Tag* (1.771), por el contrario, se enaltece la sentencia con la que se confronta la muerte, que a todos iguala: «¡Nada vale! ¡Yo! ¡Que lo soy todo para mí, puesto que todo por mí conozco!», como experiencia que él había hecho propia desde la primera página de Shakespeare y para toda su vida. La afirmación «sus piezas giran todas secretamente alrededor del mismo punto, que todavía no ha visto ni definido ningún filósofo: en lo singular de nuestro yo, la pretendida libertad de nuestro querer, que choca con la necesaria marcha de todas las cosas»⁷, aclara en una mirada retrospectiva sobre todo cómo se produjo el malentendido individualista de los caracteres de Shakespeare y por qué Goethe en *Götz von Berlichingen* –como observó Grabbe– «no sólo se presentó como el sucesor de Shakespeare, sino también como su rival... [que está en la misma relación con Goethe, como lo estuvieron Miguel Ángel y Raphael]» (p. 210). Sí fue, empero, un filósofo quien concibió los caracteres de Shakespeare a partir de su diferencia a su moderna individualidad: Hegel en sus *Vorlesungen zur Ästhetik*⁸. Parece indicado presentar su interpretación de modo más contundente, pues aunque ésta no creó escuela, supera en todo lo que había discutido sobre los problemas de los caracteres en Shakespeare a modo de Bradley o de Schüking.

Aunque Hegel requiere de la tragedia moderna que «los individuos en sí mismos deban mostrarse reconciliados con su destino individual», y confiesa que preferiría una salida feliz a la mera ruina del individuo (p. 1.100), ve más agudamente que sus coetáneos que tal concepción idealista todavía estaba lejos de Shakespeare. Ya que sus conflictos «no dan su derecho a una visión más elevada», sus personas no serían todavía «bellos caracteres» cuya propia naturaleza interior debiera concordar con las casualidades externas, por lo que permanecerían entregados a la «caducidad de lo terreno» y al «destino de la finitud» (p. 1.100). Esto está aparentemente en contradicción con el hecho de que Hegel todavía habla de que Shakespeare se distingue «por la rotundidad y el impacto de los caracteres mismos en la magnitud meramente formal y la firmeza del mal» (p. 258). Pues en comparación con los antiguos, Shakespeare ya habría

superado de hecho un umbral histórico hacia la independencia de los caracteres individuales. Según Hegel, éstos ya no están motivados «por algo más elevado», sino sólo por su naturaleza determinada: «Ahí ya no se trata de la religiosidad ni de una acción por la reconciliación religiosa del hombre en sí y de lo moral como tal» (p. 544). Mientras que la tragedia antigua no nos da la vista completa de la maldad y de la vileza, el King Lear, por ejemplo, nos conduciría a «el mal en su total monstruosidad» (p. 239).

Hegel llevó el paso de Shakespeare del mundo de los dioses de los antiguos a la desdivinizada Modernidad en la lapidaria fórmula: «Los dioses se convierten al pathos humano y el pathos en la actividad concreta del carácter humano» (p. 251). Si la tragedia de los antiguos estaba definida por los poderes universales y sustanciales de la acción, éstos aparecen en adelante como pathos movilizador de la individualidad humana, en una «profundidad subjetiva de la intimidad y amplitud de la característica particular» que los trágicos antiguos no tenían todavía a disposición (p. 1.055). A ello contribuye, además, que las tragedias de Shakespeare presuponen un pasado en que «la vida del individuo prevalece todavía en su resolución y ejecución», porque «contenido y fondo de lo heroico, tiempo mítico» está (todavía) muy distante de «educación legal y moral» (p. 212). Así caracteriza Hegel la crisis de autoridad de la era feudal como trasfondo de la tragedia moderna, que después Robert Weimann colocó bajo una luz más nítida el cambio histórico de autoridad, representación teatral y mimesis subversiva⁹.

Hegel estaba aún por delante de sus coetáneos también en el hecho que supo justificar la mezcla estilística de lo trágico y de lo cómico, que había permanecido incomprendida incluso para Goethe en Romeo y Julieta (vol. 14, 766). Contra la habitual crítica a las abundantes y abigarradas comparaciones de Shakespeare, «que a menudo asigna a sus personas la más grande pulsión de dolor, ahí donde la vehemencia del sentimiento no parece permitir el mínimo espacio para la tranquilidad de la reflexión que toda metáfora requiere», Hegel elogia que el individuo pueda elevarse aquí sobre su pathos en una situación, sensación y pasión determinados, y que pueda hablar a la cara a su propio destino: «Es esta liberación del alma la que expresan en primer lugar de modo enteramente formal las metáforas, en tanto que la profunda serenidad y la fuerza hacen de su dolor y sufrimiento su objeto, se comparan con otros y por ello están en condiciones de contemplarse teoréticamente en objetos extraños» (p. 409). Ciertamente puede discutirse que Shakespeare mismo tuviera la intención de dar a sus caracteres la grandeza subjetiva del ánimo que en la distancia de sí mismo

habla a su destino frente a frente (p. 410). Sin embargo, el paradigma de la interpretación hegeliana saca algo a la luz que explica su portentoso efecto mejor que antes: la determinación peculiarmente moderna de la autoafirmación en el humor («el contraponerse en terribles burlas a sí mismo y a su propia destrucción como un ser externo y, en ello, poder permanecer tranquilo y firme en sí mismo», como termina nuestra cita). Quién querría discutir que los caracteres de Shakespeare, y sobre todo la pareja de rey y loco, aventajan en una cosa a sus predecesores antiguos: el hondo, a menudo amargo, humor, como lo explica Hegel en la ruptura estilística entre trágico y cómico, elevado y trivial (¡además de con los más acertados ejemplos!).

V. El paradigma del drama burgués de padre e hija

Si se mira hacia atrás desde esta cima de la recepción idealista a Nahum Tate y al tratamiento de Shakespeare de la era burguesa, cabe preguntarse antes si «bajar la tragedia al nivel de las auténticos recuerdos de familia de la escuela de Lessing y Diderot»¹⁰ tiene todavía el interés del anticuario. La Crux, que se situaba en la apropiación burguesa, ha dado mucho trabajo entretanto a todos los intérpretes posteriores: ¿por qué ha de morir Cordelia? Toda respuesta a esta pregunta trae a la vista del final infeliz, la extraña –vista como absurda por Goethe– entrada en el suspenso, que hace misterioso el famoso «Nothing» de Cordelia y plantea el problema subsiguiente que espectáculo y novela debían profundizar por primera vez en la sensibilidad burguesa, cuando la relación padre-hija de la esfera íntima se coloca en el lugar del conflicto padre-hijo aristocrático. La sencilla solución de Tate, quien reproducía la antigua narración de fábulas que permitía a la expulsada tercera hija del rey humillado a mendigo recuperar la corona, suprimía inmediatamente al loco y añadía a esto una conmovedora historia de amor entre Edgar y Cordelia con Happy-End, pero que todavía no deja prever la talla mítica que Balzac y Hugo restituirán a la relación padre-hija. Ellos ya no necesitarán más el final feliz para hacer justicia a las «innocent distressed Persons» al servicio de la educación moral –como requería Tate–, sino como crítica a la sociedad moderna, cuya dramaturgia desbarata los auténticos sentimientos paternos y el amor de la hija.

Al igual que la alemana, la revolución literaria francesa introduce en nombre de

Shakespeare el romanticismo, al que quiere concebir como actualismo. Su teatro ya no era una figura de la naturaleza atemporal, sino el más actual cuadro viviente de su futuro: así lo proclama Stendhal en *Racine et Shakespeare* de 1823. Dicho cuadro ponía a los ingleses de 1590 su propio tiempo ante los ojos – las sangrientas catástrofes de una guerra civil de cien años– y les proporcionaba la distracción para reponerse de ese triste espectáculo. Shakespeare como modelo requiere a los niños de la revolución de 1789 que hagan un drama de su propio tiempo, que debe concebir como tragedia prosaica los grandes sujetos de la historia nacional, como sainete moderno la realidad concreta en sus detalles concretos. La tesis era la declaración de guerra al clasicismo dominante y a sus caballeros guardianes en la Académie Française. Ésta implicaba la liberación del dogma de las tres unidades clásicas, como de la camisa de fuerza del verso alejandrino, pero también del purismo de la separación de estilos. Pues al drama de la era moderna corresponde –como añade el segundo manifiesto, el *Préface de Cromwell* de Víctor Hugo de 1827– una estética anticlasicista, que Shakespeare también sigue, en incluir lo bello como lo feo, lo elevado como lo trivial: «le sublime et le grotesque», aquella unión de lo sublime con lo grotesco de la que, según la conocida fórmula de Hugo, puede proceder primariamente la forma completa de la realidad.

No obstante, este proyecto de la recepción francesa de Shakespeare fracasó: Stendhal abandonó pronto sus antiguos borradores de tragedias y Hugo sufrió un fracaso espectacular con su teatro romántico. El postulado desarrollado en Shakespeare de un realismo actual no pudo hacerse efectivo hasta que Stendhal realizó el paso de representar los conflictos de la sociedad de su siglo en la forma de su *Nouveau roman*, que con ello retomó la función de la tragedia clásica. La apropiación de Shakespeare más importante de esta época no se encuentra, pues, en el teatro, sino en la novela –en el *Père Goriot* de Balzac.

La ambición de Balzac de rivalizar con Shakespeare –aunque atestiguada repetidas veces– es percibida por la crítica coetánea, pero no considerada como intención de su *Père Goriot* y ha sido poco tratada desde entonces¹¹. Dicha intención se hace manifiesta en primer término si se reconoce que el recurso de Balzac al *King Lear* ha tomado la forma de una grandiosa y antitética unilateralización –de una tessera en el sentido de Harold Bloom¹². Aquí se invoca al sustrato mítico de la tragedia shakespeariana para oponer la sociedad moderna dominada por intereses económicos a la monomanía de la pasión arcaica y con ello alcanzar al fundamento paternalista: la dignidad de la *Paternité* elevada a locura del Padre Goriot. Un «demasiado» y un «demasiado poco»

caracterizan –llevados a su fórmula más breve los roles paternos en Shakespeare y en Balzac. Mientras que Lear fracasa como padre, ignora en la misma medida la rectitud de Cordelia como la falsedad de sus hermanas, y cae desesperadamente en la locura en la ofensa a la estimación impuesta por la naturaleza; Goriot muere de demasiado amor paternal, un amor que no se deja turbar por ninguna humillación. La paternidad es en Balzac lo que no puede ser todavía en Shakespeare –una pasión absorbente, «un sentiment si grand que rien ne l'épuise, ni les froissements, ni les blessures, ni l'injustice», una monomanía que sobrepasa toda naturaleza o costumbre, «un homme qui est père comme un saint, un martyr, est chrétien»–. La crítica coetánea ha censurado que Balzac haya quitado la diadema de su dignidad al amor paternal; que su Padre Goriot no tiene ninguna Antígona que lo consuele, ninguna ira que lo vengue, que su «Christ de la Paternité» es blasfemo y cínica su descripción de la sociedad¹³. De hecho, una pasión paterna alzada hasta la demencia habría rebajado a una Cordelia. El recurso de Balzac al King Lear con el que suprime a la tercera hija trasladó el rol de «enfant méconnu qui aime son père» en el figura secundaria de una Victoria (p. 94) y fusionó el rol del rey y loco con la figura del padre burgués, recuerda al «salto del tigre al pasado» de Walter Benjamin. Cuando el prototexto apropiado tan forzosamente se mantiene invariablemente presente, esto debería ser por causa de que el «amour fou» de Goriot (p. 112) como la locura de Lear tocan constantemente lo sublime.

«Le père Goriot est sublime!» (p. 115): reconocer esto en la figura burlesca de la pasión miserable le toca en suerte a Rastignac, quien se encuentra en el debut de su carrera parisina y al final aun empeña su reloj para pagar la mortaja del mártir del amor paternal. Como si hubiese de preservar la verdad de la fórmula de Víctor Hugo en la variante de Heine, pero en modo inverso «de lo sublime a lo ridículo sólo hay un paso», el lector descubre en el acto en la grotesca conducta del burlado «padre Goriot» lo sublime en su paternidad elevada a perversidad («la paternité d'instinct, de passion et à l'état de vice», p. 1219). La virtud burguesa del «père de famille» se evidencia aquí como un vicio desmedido y a la vez desesperado –para hablar con Le Rouchefoucauld– que se esconde de sí mismo. Se puede leer en el contexto de los diálogos de Rastignac el proceso desgarrador por el que el padre, antaño rico, sacrifica todos sus bienes hasta el último pedazo de pan y acepta sin queja la humillación progresiva por parte de sus hijas, que aun en su trance mortal reniegan de él de forma ignominiosa. Aquí se revela cómo un apego francamente servicial (por ejemplo, cuando Goriot se contenta con ver desde la lejanía a sus hijas salir a pasear en coche: «J'aime les chevaux qui les traînent, et je voudrais être le petit chien qu'elles ont sur leurs

genoux», p. 148) se adentra con el orgullo de, como padre burgués, poder medirse a sí mismo con Dios Padre («Voulez-vous que je vous dise une drôle de chose? Eh bien! Quand j'ai été père, j'ai compris Dieu», p. 161). Una confesión tal puede mudar otra vez en una blasfemia ingenua (por ejemplo, cuando Goriot se reprocha no haberse imaginado nada de la reciente aflicción de Delphine: «moi, qui vendrais le Père, les Fils et le Saint-Esprit pour leur éviter une larme à toutes les deux», p. 177). Como Lear con la naturaleza, así Goriot discute al final con Dios («O mon Dieu! Puisque tu connais les misères, les souffrances que j'ai endurées pourquoi me fais-tu donc souffrir aujourd'hui? J'ai bien expié le péché de les trop aimer», p. 275 –con alusión a Marcos XV, 34). Como Lear, quien –con Cordelia muerta en los brazos– ve derrumbarse su mundo, también será para Goriot su último trance un juicio final, pero culminando –superando incluso el pesimismo de Shakespeare– en la más cruel de las ilusiones, cuando el moribundo con sus últimas fuerzas posa, bendiciéndolas, sus manos sobre las cabezas de los estudiantes, a los que confunde con sus ausentes hijas y murmura: «Ah! Mes anges!» (p. 284).

Cuando la nueva recepción de Shakespeare muestra interés en la dramaturgia del poder en sus tragedias, esta interpretación se corresponde también al Père Goriot. Aunque Balzac en el fondo era conservador y monárquico, su novela pone en cuestión radicalmente la fe en el progreso de la sociedad burguesa. Trasladado a su orden, su Lear moderno aparece como un destino que se opone al dominio de su «lois sociales», aun cuando sólo inconscientemente («par ignorance et par sentiment», p. 46) se rebela contra ellas; mientras que Vautrin, el gran criminal escapado de Bagno, se ríe cínicamente de sus convenciones y quiere dar una lección al pobre estudiante Rastignac por el camino de un «homme supérieur» (p. 141). El encuentro de los tres bandidos tiene lugar en la Pensión Vauquer, el lugar «où règne la misère sans poésie» (p. 54), en el escenario de la metrópolis de París, cuyo brillo mundano hace olvidar que, en verdad –como las tribus de indios de la poblada sabana del Nuevo Mundo– está bajo la ley de la caza, la ley del matar o que te maten, y del engañar para no ser engañado (p. 143/151). Goriot era, antes de decaer en la figura burlesca del huésped, un «hurón de los cobertizos de cereales» (p. 44), ascendido durante la revolución de simple trabajador a comerciante de trigo, llevó sus negocios con una maestría que le habría capacitado para un ministerio. Por consiguiente, el carácter de Goriot no está condicionado naturalmente, sino que es el resultado de una génesis social: tan monomaniaco persigue el éxito comercial, pero permanece por ello el plebeyo estúpido e insensible a todo placer (p. 124); tan monomaniaco, su pasión paterna despilfarra la gran fortuna adquirida para

proporcionar a sus hijas el más alto brillo de la vida parisina, que él mismo sería incapaz de disfrutar. La ingratitud más amarga que ha de cosechar por ello es sólo externamente un fracaso moral de las idolatradas hijas. Lo que Balzac denuncia no es tanto la «*corruption féminine*», sino más bien el reverso escondido de la «*loi sociale, implacable dans sa formule*», que excusa tan poco al prójimo de expresar sus sentimientos sin reservas como no poseer ni un céntimo (p. 115/162). La verdadera llaga de la civilización moderna es en grande lo que a pequeña escala se reproduce en la Pension Vauquer: una esfera sin comunicación interpersonal, en la que los habitantes van viviendo tan indiferentes como desconfiados entre ellos, «*il ne restait donc entre elles que les rapports d'une vie mécanique, le jeu de rouages sans huile*» (p. 51/62).

Como la tragedia del Lear clásico remite a una instancia más elevada del destino, así el destino del Lear burgués ya no nace del conflicto entre poderes sustanciales. En su lugar se han colocado la abstracción y anonimato de una sociedad en la que sólo el dinero permaneció como último Dios. Balzac mismo había llevado el proyecto de su Père Goriot a la fórmula lapidaria: «*Un brave homme – pension bourgeoise – 600 fr. de rente – s'étant dépouillé pour ses filles qui toutes deux ont 50 000 fr. de rente – mourant comme un chien –*» (p. iv). Había que evidenciar su particular ambición, que en esta sociedad moderna, cuyo ser está dominado por la preponderancia de intereses económicos y que por ello hace olvidar que se abstrae de la completa naturaleza como de la felicidad del individuo, donde cada día suceden las más grandes tragedias. Son tragedias burguesas, sin veneno, daga o derramamiento de sangre, pero no menos cruel que el destino que sufrió la ilustre familia de los Atriden¹⁴. La novela de Balzac deviene en la más alta tragedia burguesa en medio de las relaciones prosaicas de la Modernidad, sobre todo por su psicología arcaica, invocada del pasado de Shakespeare: «*Nuevamente han de ser el amor, la venganza, el honor – las pasiones arcaicas de una heroicidad pre-burguesa – los auténticos resortes del movimiento de fondos en la era burguesa*»¹⁵. Cuando el arcaico King Lear vuelve en el Père Goriot, el recurso de Balzac gana todavía una última y propia legitimación en su intento de superar el modelo clásico. Medido con el amor paternal de Goriot, el de Lear debe aparecer como ínfimo. Éste todavía no permite entrever en lo más mínimo qué pasión abismal se esconde en tal amor, que en el padre burgués alcanza lo sublime, porque Balzac puso en juego un paradigma aun más antiguo, el de la humilitas cristiana, el cáliz de la amargura de un sufrimiento que su «*Christ de la Paternité*» ha de vaciar hasta el fondo.

VI. El problema de la génesis y la validez en los paradigmas de interpretación monumentales y anticuarios

La siguiente fase de la historia de la recepción puede ser tratada más brevemente. Pues las interpretaciones monumentales, así como las anticuarias, tuvieron su efecto en la investigación posterior no tanto por su norma paradigmática como por las preguntas que dejaron abiertas. Con Wolfgang Iser, estas preguntas se pueden reducir en conjunto al problema de la génesis y validez: «¿Cómo debe transmitirse el enraizamiento histórico de la obra con su persistente actualidad?»¹⁶. El problema no se había planteado a la interpretación monumental de Carlyle hasta Gundolf, pues ésta –ensalzando al poeta como salvador, como «a Priest of Mankind» o como «la creación hecha humana de la vida misma»– reducía su obra a su validez supuestamente atemporal; mientras que la filología anticuaria se contentaba con la reconstrucción de su génesis. Ambos paradigmas ignoraron la diferencia hermenéutica de la distancia temporal, en la que el paradigma crítico de la reciente recepción había de encontrar un nuevo acceso.

El ensayo de Víctor Hugo de 1864, dedicado a Inglaterra para la glorificación de su más grande poeta, arroja luz sobre Shakespeare de un modo que hace a Hugo todavía digno de leer. Así es con respecto al King Lear, donde el demiurgo poético pone la tiranía ante los ojos para evidenciar su debilidad. Hugo eleva a Cordelia a figura principal. En su figura habría descubierto Shakespeare un sujeto tan extraordinario como venerable «la maternité de la fille sur le père», y lo habría ilustrado del modo más conmovedor «La jeune mamelle près de la barbe blanche, il n'est point de spectacle plus sacré»¹⁷. La redención del padre pone a la hija en el rol de una madre («Ah! il est enfant, ce vieillard. Eh bien! il lui faut une mère. Sa fille paraît») –una paradoja atrevida que se deja a la discreción del psicoanálisis futuro, pero que permite a Hugo colocar el final mortal bajo una luz reconciliadora: aquellos a los que los dioses aman, a éstos no les es dado el sobrevivir la desaparición del ángel («O Dieux, ceux que vous aimez, vous ne les laissez pas survivre», p. 290). Uno podría sonreírse por la barbada y anciana cabeza sobre el joven pecho de la joven. Éste evoca un prototipo de la arqueología del siglo XIX, al que se podría poner al lado otro igual de poderoso, Turgenev Rey de la Estepa, un enorme Lear ruso, quien en un acto grandioso de última desesperación destruye con manos sangrantes el techo de la casa heredada por sus ignominiosas hijas.

En Grabbe, cuya excelente crítica ha merecido la Shakespeare-manía alemana, se oye una vez la frase: «Lo despótico en el arte es aun más insoportable que en la vida» (p. 227). Si se pretende ampliarlo a la crítica artística, se lee el estudio de Tolstoi de 1906, en el que éste ha dirigido su «más completa desaprobación por esta idolatría general» contra la cultura occidental en su totalidad. Su veredicto se apoya supuestamente en un sumario imparcial del King Lear que, de la tendencia a lo obsceno hasta las improcedentes conversaciones entre rey y loco, pasando por la afectación de los caracteres (por las que habla el autor mismo), repite casi únicamente los lugares comunes de la crítica clasicista. Se escoge aquí sólo un ejemplo: al final, Lear entra en escena y lleva «a Cordelia muerta en sus brazos, a pesar de que ya tiene más de ochenta años y está enfermo... Lear suplica aun en plena furia que alguien le abra los botones... Agradece la satisfacción de su deseo, pide a todos que miren algo y muere»¹⁸. «Pray you, undo this button» (V, iii, 309), podría entretanto haberlo apreciado Tolstoi como uno de los concretos detalles laterales en los que cierta vez había descubierto el procedimiento del extrañamiento. La incompreensión por él se explica a partir de una toma de partido contra todo lo estético con lo que maldijo también sus anteriores piezas teatrales. El arte sólo es permitido como un punto de vista sobre la vida «que armoniza con la más alta comprensión religiosa de un tiempo dado» (p. 92). El aplauso de Bernard Shaw debió de cambiar este punto de vista difícilmente compartible por él, de que todas las capacidades de Shakespeare «se levantan y se caen con su absurda fama como pensador» (ibid., p. 148). La tesis de Tolstoi sobre el efecto de Shakespeare: sus dramas «concuerdan con el irreligioso e inmoral estado anímico de la clase alta de su tiempo y del nuestro», reprocha la «doctrina del llamado arte objetivo, esto es, de un arte indiferente al bien y al mal» (p. 97). Tolstoi relacionó con esto el punto de vista de un anti-moderno, por el que Gundolf, a la inversa, quería nombrar a Shakespeare como paradigma.

La intención seguía la tendencia de una ciencia del espíritu visionaria – dirigida contra la democracia, el socialismo y el racionalismo–; sólo podía ser alcanzada a través de una parodia congenial, que intentara concebir la «vivencia» que hacía de Shakespeare «el compañero de penas de Lear» (II,383)¹⁹. La interpretación monumental de Gundolf intenta ahondar en aquello que se sustrae a toda ciencia de la interpretación: el «secreto de que el hombre más afligido lleva el cuerpo de la omnipotencia» (II,393). Éste sería el motivo más profundo de la creación del King Lear, aquel drama que «por la armonía entre creación y hundimiento del mundo, por la unión de los orígenes míticos con la sociedad más taimada, del Menis profético con el chiste más artificioso, la procedencia de todos los

estratos, que es por ello la elevación de todos los humores, ha hecho la figura que la humanidad ha tenido durante milenios de Dios y a la que Miguel Ángel ha dado la forma más manifiesta..., así pues también Lear se impone involuntariamente con los rasgos del Sabaoth o de Odin» (ibid.).

Aquél que no se vuelva receloso en esta semejanza de Dios debería probar seguir las huellas del procedimiento por el que Gundolf llega al gran espectáculo, cuyas fórmulas fascinantes siguen impresionando aun contra la propia voluntad. El citado epílogo es el último de una larga lista de sustituciones. Los proyectos de la pieza son acabados como un mero «amalgama de fábulas desagradables y a la vez fútiles» (299), la relación entre materia y contenido como «mera casualidad de pretexto y plan», porque el «espíritu colectivo de la ruina del mundo y su justicia» supera toda acción teatral (299). Asimismo, las personas alrededor de Lear pierden en el encantamiento de la materia por la «forma de la clara solemnidad» (300), y previamente el motivo de la ingratitud de las hijas ha perdido su derecho propio dramático. La visión mitificante atendiendo a la especial talla y «resplandor» de Lear mismo permite olvidar más y más sus roles de rey y padre –y con ellos las *dramatis personae*, cuyos caracteres se quiebran en él– y colocar el «más allá de la visión humana» todavía por la sola «percepción de los poderes» en el lugar de la acción dramática, poderes «de los que lo humano sólo es juego y metáfora» (299). La grandeza y debilidad de Lear se eleva a «omnipotencia del que todo lo sufre y todo lo ve» (320), su locura armonizada como camino de esclarecimiento por el que en diálogo con los poderes, «en la ira de las tormentas fraternales» (311) deberá caer en último término «una revelación de las causas de la creación» (315).

La primera y última sustitución en el «Lear-Mysterium» de Gundolf (300) consiste en sustituir al creador en la criatura de la poesía, hacer del poeta «un Dios iniciado, incluso superior en sí mismo a las fuerzas» (384). Lo que no puede explicar las «lastimeras abstracciones de miedo y compasión», lo explica hasta el escandaloso final sólo el alma de Shakespeare: «El final que todo lo aniquila [...] era una exigencia del alma de Shakespeare y no una necesidad escénica [...] y sólo una era patética con el más grande ánimo de destrucción, sólo un género heroicamente meditado podría soportar una historia así» (1918, p. 22). Nosotros añadimos: pero también sólo un intérprete iniciado podría entender secretamente el «no humanamente concebible gobierno de los poderes [...] de los que la tragedia de Lear extrae su pathos» (367). No es muy de extrañar que los intérpretes no iniciados y llegados posteriormente no lo hayan seguido...

La crítica a la interpretación monumental de Shakespeare en el siglo XX ha producido una plétora de interpretaciones anticuarias e inmanentes a la obra. Éstas caen en la fase de la reciente filología shakespeareana, que no será aquí expresamente honrada, sino que sólo puede ser retomada allí donde se extendía más allá del ámbito académico, allí donde encontró un eco en la práctica estética o fue inspirada por ésta –como en el tiempo del teatro de director. No obstante, han de mostrarse brevemente el tipo de preguntas que legó la investigación filológica.

Como ejemplo puede servir la conducta de Cordelia en la escena de entrada. Se lanza la pregunta por su razón más profunda, en el que la comprensión del texto en su totalidad se divide²⁰. La interpretación de Bradley, que lleva a la valiosa comprobación de que todas las inconsistencias de la pieza desaparecen si el observador se hace lector, deja oscurecida la «dumbness of love» de Cordelia. Su discurso se malogra, la réplica de Lear «Let pride, which se calls plainness, marry her» (I, 1, 129), por su parte, sería completamente injusta, pues Cordelia no ha dicho nada sobre «plainness»²¹. ¿Qué puede haber querido decir con «plainness», si esto encerraba el malentendido entre padre e hija? ¿No podría esto radicar –añado yo–, en que Cordelia anticipa una norma moral que la era feudal todavía no conocía, porque empezó a imponerse al principio del siglo XVI en Inglaterra: la norma de la franqueza? Ahí se podría recordar el «Sincerity and Authenticity» (1974) de Lionel Trilling, quien introdujo su tesis con los versos de Polonio «This above all: to thine own self be true/ And it does follow, as the night the day, / Thou canst not then be false to any man» y luego lo explicó también en el ejemplo de Cordelia, Kent, el loco y rebelde sirviente de Cornwall («a blessed hierarchy of English plain speakers», p. 23). La «plainness» de la hija menor, que no puede ser todavía correspondida por el padre real porque no habría de ser comprendida en las antiguas ceremonias, sería, pues, una hazaña del tipo del que dos siglos después en la *Iphigenie de Goethe* sería vista como «hecho inaudito», pues puede resolver el conflicto dramático en el riesgo de la confianza en la palabra franca.

Bradley ha obviado más que explicado lo que en primer término es evidentemente extraño para el lector moderno del carácter de Cordelia. Esto también vale para Danby, cuya tesis tiene el mérito de haber mostrado las concepciones de la naturaleza de la época representadas en *King Lear* (Bacon y Hooker vs. Hobbes). Danby pone en tela de juicio el «pequeño desliz» del que Swinburne decía que servía tan sólo para preservar a Cordelia de la perfección. Ella encarnaría –como ya se hacía en los cuentos moralmente unívocos– el ideal

de la tradición de una «teología natural» y presentaría una «community of goodness in which Lear's regeneration and Cordelia's truth might be completed: a Utopia and New Jerusalem»²². Sin embargo, una purificación a través de Cordelia, apoyada en el verso incidental «who redeems nature from the general curse» (IV, 4, 2007) ha sido muy discutida por motivos sólidos en la crítica filológica. Así sucedió ya con Schücking, quien recurrió a lejanas fuentes narrativas, donde se encuentra el arrebató de cólera como rasgo fundamental del anciano rey y padre, y su destino se interpretó como «historia de una perturbación» –un desmoronamiento que permite descubrir el más maravilloso e impresionante de los fenómenos, así como el follaje moribundo se tiñe de los más hermosos colores»²³. La «extravagancia de la escena de entrada» desentona con esta (¡por una vez estética!) interpretación. Claramente hemos perdido aquí –como observó Schücking también sobre lo cómico en lo trágico– la clave de comprensión que poseía el primer público. Reconstruirla está tan lejos de Schücking como de toda interpretación anticuaria o inmanente a la obra. Los autores y críticos de la reciente historia de la recepción se apropiaron de nuevo de la perspectiva, en ningún modo tan nueva, de que la auténtica tarea hermenéutica comienza ahí donde nuestra comprensión topa con lo extraño.

VII. El paradigma de la recepción productiva como guía de la postmodernidad

Desde la mitad de los años sesenta se establece en la praxis del teatro un desarrollo que llevó a un cambio de paradigma en la investigación de Shakespeare²⁴. Es el fenómeno del llamado teatro de director en Alemania, que tiene en su paralelo inglés una provocativa reelaboración de Shakespeare. «Hacer de lo viejo algo nuevo» fue siempre la divisa de una buena dirección artística, y de la supuesta y efectiva ambición de los autores de la Modernidad de «revivir a los antiguos». Sin embargo, los horizontes de lo viejo y lo nuevo ya no se fusionan en la continuidad de la tradición cultural, sino que están separados el uno del otro en la distancia temporal por un procedimiento de la recepción reciente que pone en evidencia su recíproca extrañeza haciéndola un agente dramático. A este denominador común puede llevarse lo que en primera instancia merece el nombre de «teatro postmoderno»: en Alemania en Zadek y Stein, en la Mary Stuart de Hildesheimer y los Neuen Leiden des jungen W.; en Inglaterra, en Charles Marowitz y Robert Wilson, en el Rosencrantz and

Guildestern Are Dead de Tom Stoppard y el Lear de Edward Bond.

Aquí como allí, la distancia histórica entre el texto clásico y el presente de su representación se incorpora expresamente en la escenificación, la mediación de sus horizontes se encomienda al público mismo para la reflexión. La expectativa de la comunidad shakespeariana es frustrada porque tales piezas rompen el tabú del intocable texto y la forma invariable de la obra clásica, porque citan el horizonte conocido de la obra clásica atemporal no más que en citas o fragmentos para hacer visible la lejanía y extrañeza del mundo pasado y con ello cuestionar la comprensión de sí del tiempo presente. Así, por ejemplo, Stoppard con *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* de 1966 quiebra la sacrosanta totalidad de la obra clásica al retomar *Hamlet* desde el punto de vista de figuras burlescas y de segunda fila, ensambla la tragedia isabelina con el modelo de *Waiting for Godot* de Becket de 1953 y lleva a ambos textos a una relación especular. Una época clásica ya periclitada se evidencia como altamente moderna, a cuyo efecto el teatro postmoderno puede conducir a dos actitudes extremas: la optimista de una descarga de sentido en el deleite del puro «jugar de los significantes», o la pesimista de una destrucción de toda promesa de sentido. Así lo afrontan en la reciente libertad ganada de disponer sobre toda tradición canonizada en Stoppard, la disolución humorística de su autoridad en Edward Bond o Heiner Müller en su amargamente seria protesta alzada contra ella²⁵.

La sociedad contemporánea recibe a Shakespeare de un modo falso, observa Bond en sus notas de trabajo²⁶. Ésta ignora el potencial de protesta contra el dominio autoritario y su convención moral legitimadora. Quien quiera hacer *King Lear* relevante otra vez para nosotros ha de renunciar a la «renaissance preacher addressing himself to Gods (who) tells all the lies», por lo tanto, al Lear en la tormenta de la campaña, a la locura que toma tres formas, pero también al conflicto de la división de la herencia y de la ingratitud de las hijas. No puede glorificar heroicamente a Lear como víctima del destino. Por ello no colocará a un gobernante en su despedida de la vida, sino mostrará a éste mismo al arbitrio de su regimiento y dejará terminar el drama con una figura que muere en una acción puntual. En una palabra: Bond quiere retomar el sujeto antiguo, pero no como su comentario, crítica o corrección, sino en una estructura propia para mostrar que nos puede enseñar un Lear más moderno.

No obstante, el Lear de Bond presupone para su plena comprensión el recuerdo de su antecesor, por ello, una suspensión de horizontes que se efectúa permanentemente. Un ejemplo de muchos. En el lugar del cegamiento de

Gloucester, la hija de Lear Bodice hace cortar la lengua a Lord Warrington. Con ello se desprende del motivo fundamental de hablar y callar, obediencia y desobediencia, ver y no ver, comprensión y ofuscación, que dominaba en el texto antiguo. Cuando hacia el final el espíritu del hijo del sepulturero dice a Lear «Acuéstate [...] Mañana viene Cordelia y entonces puedes decirle que por fin sabes cómo guardar silencio» (p. 115), se hace explícita la relación intertextual. Lear, quien ha de enterarse en la soledad de la casa del sepulturero «Así es el mundo en el que debes aprender a vivir» (p. 114), podía comprender por qué su hija hubo de callar y con ello podía decir también algo. Pero a tal conocimiento llega en la pieza de Bond demasiado tarde: Cordelia aquí no es su hija carnal, sino una joven que tras su deshonra decide guiar la rebelión contra el antiguo régimen. Es también ella quien anuncia finalmente a Lear que el nuevo gobierno quiere llevarlo a juicio: «Sólo puede haber una sentencia. Tus hijas han sido asesinadas. Y está claro que en realidad no hay ninguna diferencia entre tú y ellas» (p. 117). El antiguo conflicto feudal entre padre e hijas está acabado. En tanto que ambos bandos participaron en la misma violencia, para imponer 'Law und Order' –ya sea por la represión, ya sea por la agresión–, ya no existe ninguna diferencia relevante entre Lear y sus hijas. El conflicto del que puede surgir una nueva sociedad opone justicia a violencia, pues la violencia provoca aún más violencia; por lo mismo se opone a la moral social, pues está no sirve a la liberación de la naturaleza humana, sino que a la postre sirve nuevamente a su represión.

Esto se puede inferir del diálogo entre Lear y Cordelia (p. 117 y ss.), en el que el Lear de Bond está más cercano a la pieza instructiva de Brecht. Cordelia quiere cerrar la boca a Lear para que no perjudique el proyecto de la revolución de crear una nueva vida. Pero el rey debe hablar para decir algo: «LEAR: 'No sigáis construyendo el muro'. CORDELIA: 'Tenemos que hacerlo'. LEAR: '¡Entonces será todo como antes! ¡Una revolución ha de cambiar como mínimo algo!' CORDELIA: '¡TODO LO DEMÁS se ha cambiado!' LEAR: '¡No si dejáis ahí ese muro! ¡Derribadlo!' CORDELIA: 'Entonces seremos atacados por nuestros enemigos'.» El mismo argumento lo había usado ya Lear en la escena de entrada; entretanto ha aprendido que una existencia cercada por un muro deja fuera la libertad. El muro, lo invisible, el símbolo central puesto ante los ojos al final, está por la violencia del «Law and Order». La libertad no tolera ninguna limitación. El cercar con un muro arruinará otra vez la revolución, pues: «Vuestra ley es siempre más perniciosa que el crimen, y vuestra moral es una forma de violencia». Lo único que le queda a Lear por hacer en la espera de su muerte es coger una pala – «pero aun es suficiente para un signo» y empezar a

echar abajo el muro. Así se termina la pieza aleccionadora de Bond, de la que él dijo: «Yo escribo sobre violencia del mismo modo que, evidentemente, Jane Austen escribió sobre las costumbres. Nuestra sociedad está obsesionada con la violencia y formada por ella, y si no dejamos de ser violentos, no tendremos ningún futuro.» (Epílogo, p. 125).

VIII. Paradigmas de la investigación de Shakespeare en la última década

Como del Lear de Edward Bond, podría decirse también de la investigación de Shakespeare de la última década del aparecido New Historicism y el Cultural Materialism, que aquí se escribió de forma autoevidente sobre la violencia como antes en la era de una estética idealista sobre la esencia y los ideales del hombre y sobre la autonomía de la gran poesía. Del mismo modo, con los nuevos paradigmas se abandonó la expectativa de comprender el teatro de Shakespeare como reflejo de las ideas de su tiempo. El posterior concepto de la obra autónoma había dirigido la mirada a la explosividad política que podía ganar lo estético en la Radical Tragedy de Shakespeare²⁷. El nuevo enfoque exigía una hermenéutica de la «Otherness», una comprensión contra la línea de la tradición canonizada de la cultura oficial, la reconstrucción de aquello que fue reprimido en el diálogo de los tiempos por los discursos del poder. «Otherness» significa aquí no sólo lo que no se sometió al dominio de un orden social, lo que fue empujado a sus márgenes y que, por tanto, sólo puede ser descubierto en fuentes no canónicas. «Otherness» significa también el círculo vicioso de la tolerancia represiva: que la subversión de culturas marginales se le hizo cada vez más extraña, sin figurarse que siempre fue la astucia del dominio ideológico el producir oposición continuamente, sin tregua ni cartel, para cobrársela luego traicioneramente. Los procesos históricos y culturales permanecen sujetos a los tres pasos de autoconservación, subversión y reintegración (consolidation, subversion, containment). Por tanto, es hora de interpretar también a Shakespeare a la luz de un renovado marxismo cultural.

Debe reconocerse plenamente que el paradigma de la «Otherness» (incluida su variante feminista) ha producido una abundancia de interpretaciones. Por otro lado, hay que declararse conforme con la crítica americana en el punto de que el enfoque del New Historicism no pocas veces termina «with a sense of the almost

inevitable defeat of the poor, the innocent, and the oppressed». De esta manera cae en la misma lógica de la inversión que Foucault, quien en su teoría de los discursos anónimos del poder absolutizó la sospecha crítico-ideológica y transformó nolens volens su principio antiautoritario en un modelo totalitario. La cultura dominante en cada caso no define la totalidad de la cultura; el dominio ideológico puede relegar las voces subversivas a la «Otherness», pero no puede detener la capacidad de origen de la ficción de superar las barreras que está a disposición tanto de la literatura popular como de la alta literatura.

Por ello Robert Weimann podía con derecho oponer el poder autoritario, teatral en sí mismo, de la representación en la era isabelina a la violencia silenciosa subversiva que es inherente tanto a la mimesis cómica como a la trágica. Su interpretación de Lear se basa en su tesis anterior que hacía valer de nuevo la participación del Folk-Drama contra la interpretación idealista, que había reducido a Shakespeare al elemento solemne, excéntrico, anacrónico y retorcido de su teatro. En King Lear el típico prototipo topsy-turvy del Folk-Drama no sólo está presente en la figura del loco, sino que es portador de sentido: «El protagonista se quita él mismo las botas reales. El mismo Lear sigue, por decirlo así, un precepto utópico; descalzo, acepta sobre sí la carga de la penitencia y la depuración es enteramente comparable a la exigida para Cokayne ful grete penance»²⁸. La crisis de autoridad de la época, que alcanza un punto álgido en este espectáculo, es a la vez una crisis de la representación, de la validez de símbolos sociales, y no sólo para el rey, quien depone las botas, la toga y las pieles, sino también para Cordelia, quien no está en condiciones de «mezclar los signos del amor verdadero... con lo ceremonioso del poder» (p. 208). Se hace patente una ruptura entre el acto de representar y el mundo de lo representado: en adelante, las viejas insignias del poder se encuentran «cara a cara con un nuevo poder y la fuerza significativa de signos apropiados no oficialmente» (p. 22). Contra el monopolio clerical y el privilegio versado humanísticamente del leer y el escribir, la Reforma y la invención de la prensa escrita hacen posible una nueva autoridad del escribir, que empieza a liberar el discurso de las figuras shakespearianas de la coacción de la representación y de las convenciones de la moral dominante.

El rendimiento crítico del New Historicism angloamericano me parece por ahora ser más fuerte que sus propios principios de interpretación. Puedo echar mano aquí solo de los trabajos de Jonahtan Dollimore y Stephen Greenblatt. Dollimore ha acabado fundamentalmente con los preceptos del paradigma de la interpretación humanística, cristiana y existencial: ahí se mitificaría el

sufrimiento de la purificación y la salvación y se dotaría al hombre de una identidad cuasi-trascendente, lo que no es comprobable en el texto mismo. Los supuestamente íntimos lazos familiares permanecerían invariablemente condicionados por la ideología de las relaciones de posesión, una transformación del rey Lear a la compasión hacia la criatura humana, dudosa, pues de ahí no resulta justicia ninguna («Justice, we might say, is too important to be trusted to pity», p. 192). La desesperación de Lear en la campaña no mostraría ningún recogimiento en sí mismo, sino más bien el proceso por el que un hombre sería despojado de todos los motivos estoicos, humanísticos y cristianos de justificación de sí mismo. El final de la pieza sería finalmente pesimista, un «refusal of closure», pues rehusaría concebir al hombre como un ser trágico pleno en sí en la muerte. En una palabra: King Lear, en un horizonte distinto al de su tiempo, es «above all, a play about power, property, and inheritance» (p. 197).

Greenblatt ha profundizado en las premisas de un materialismo cultural a través de su teoría de la circulación de la energía social. Según ésta, la vida literaria se encuentra siempre en interacción con todas las otras esferas del mundo de la vida, en intercambio recíproco de productos tanto materiales como simbólicos, intercambio que sólo puede ser reconstruido de las huellas y de las reprimidas «voces de los muertos»²⁹. Tales voces son voces de una conciencia colectiva, por tanto, ninguna propiedad privada. Reconstruir su discurso extraño requiere «a sense of estrangement», una hermenéutica de la alteridad que comprenda tanto al individuo mismo como a la actividad mimética como producto de un intercambio colectivo. Lejos de ser meramente reproductiva, la mimesis parece estar siempre acompañada de intercambio y comercio, si no causado por él (p. 12). En el caso del King Lear, Greenblatt puede evidenciar que Shakespeare habría llevado a escena la praxis carismática del exorcismo, que según el testimonio de Harsnett estaba condenado por la Iglesia oficial. Con ello consigue una explicación concluyente del extraño rol de Edgar («an experience of awe and wonder»), su enmascaramiento, así como la sanación de su padre en la escena de Dover («a disenchanting analysis of both religious and theatrical illusions», p. 118). La locura del rey mismo no tiene nada de sobrenatural, sino que procede de la aflicción a través de rituales y obsesiones de una «hysterica passio» en el sentido de Harsnett, que Shakespeare capta para vaciarla de sentido. Con ello se plantea la cuestión: «Pero si la falsa religión es teatro y la diferencia entre religión verdadera y falsa es la presencia de teatro, ¿qué pasa cuando esta diferencia es representada en el teatro?» (p. 126). La actitud oficial se vacía de sentido –del tipo del efecto de extrañamiento de Brecht– y justo allí

donde aparentemente es lealmente confirmada. Shakespeare no se contenta con desenmascarar un ritual tramposo como un gran inquisidor. Él escribe para la más alta gloria del teatro, una institución que produce ella misma el espacio en el que perdura más allá del dominio del tiempo en el que surgió. Y si una cultura posterior todavía puede admirar su *King Lear*, una pieza que exhibe tanto sufrimiento y exorcismo, es también porque satisface nuestra necesidad de ceremonias mágicas que nos fascinen, aunque ya no creamos en ellas.

IX. Un nuevo enfoque: «The Avoidance of Love»

En un ámbito de cuestiones completamente distinto ha presentado Stanley Cavell en su libro sobre Shakespeare de 1987 una interpretación de *Lear* con la que quiero concluir porque la aprecio y le deseo que pueda abrir una nueva fase de la historia de la recepción. No se hace justicia a la intención de Cavell si no se contempla su vuelta a los caracteres como una vuelta a la comprensión del romanticismo³⁰. El título de Cavell *Disowning Knowledge* presupone más bien el retroceso de «knowledge» a «acknowledgment», por tanto, el concepto de Hegel del reconocimiento de sí* –un proceso que lleva de lo sabido-de-antemano en el modo del responder y responderse al sujeto cierto de sí mismo y con ello plantea el conflicto de las personas en la dialéctica del reconocimiento recíproco. Por ello, el conflicto de *Lear* aparece en la escena de entrada como un conflicto de la «avoidance of love», como un resistirse a ser reconocido por otros («to avoid being recognized»). En el lugar de la hybris autoritaria y de la ingratitud de los hijos se coloca el escondido motivo fundamental: «For some spirits to be loved knowing you cannot return that love is the most radical of tortures» (p. 46/61)**. La clave para la extraña conducta de *Lear* no es la ira, sino la vergüenza, el temor a dejarse reconocer por otros («his terror of being loved, of needing love», p. 62). La locura de *Lear* surge no de su ira, sino de que la vergüenza de su ira se dirige hacia el objeto equivocado. La clave del «nothing» de Cordelia es que debe rechazar el comercio entre el puro poder y el falso amor («trading power for love, pure power for mixed love», p. 68) y que no puede confesar públicamente su amor puro sin ser malinterpretada.

El paradigma de Cavell puede resolver toda una serie de dificultades de la interpretación de *Lear* a las que aquí no me puedo referir. Escojo sólo la

pregunta de cómo justificar dramáticamente el cegamiento de Gloucester. Aquí Cavell puede enlazar con P. J. Alper, quien demostró que la opinión corriente de que Gloucester puede aprender a ver en su ceguera no se infiere del texto. Si se espera, empero, una comprensión moderna que conduzca de «sight» a «insight», al conocimiento de una verdad moral, ignorada por un ver cegado, entonces hay que buscar también un sentido distinto para la escena de entrada. Cavell lo ve en que Gloucester padece el mismo castigo que él infringió al hijo ilegítimo: no verlo como hijo («In his respectability, he avoided eyes; when respectability falls away and the disreputable comes into the power, his eyes are avoided», p. 49). De ello se sigue que la mascarada de Edmundo roba al padre sus ojos por segunda vez, pero también que esto es así porque, dado que Gloucester es ciego, Lear ha aceptado ser reconocido por él.

La pregunta de por qué Cordelia debe morir la soluciona Cavell con la clave que ya estaría en la escena de entrada bajo el dilema de la «avoidance of love»: «again Lear abdicates and again Cordelia loves and is silent» (p. 68). Aunque entretanto Lear supo del amor de su hija; y el hecho de que vaya con ella a la cárcel muestra sólo que él no ve ningún otro espacio para el amor de ambos, por lo que niega su relevancia para el mundo: «Because we are hidden together we can love» (p. 69). Amor y muerte están para Lear necesariamente hermanados. Y cuando él reconoce, demasiado tarde, con la hija muerta en los brazos «I might have saved her» (V, 3, 270), por sus palabras no habla la culpa, sino la vergüenza de necesitar su amor sin poder estar a la altura de él: «His need, or his interpretation of his need, becomes her sentence. This is, what is unbearable. Or bearable only out of the capacity of Cordelia. If we are to weep her fortune we must take her eyes» (p. 73).

Si se me permite distinguir la interpretación de Cavell como paradigmática, pienso entonces también en su coordinación histórica y en su procedimiento. El lugar histórico-espiritual al que ésta se remite es al giro al escepticismo iniciado con Descartes en la Modernidad: «To overcome knowing is a task Lear shares with Othello and Macbeth and Hamlet» (p. 96). Que lo que hace a estas piezas dramas filosóficos es el contradiscurso a la duda cartesiana: ponen en cuestión el saber de la conciencia que se sabe a sí misma, en tanto que tratan de una ignorancia que no puede ser subsanada a través de información: «Is the thing we do not know that can save us» (p. 96). La duda metódica de Descartes quizá pueda probar la existencia de Dios o del mundo, pero no la existencia del otro. La crítica de Cavell al concepto del poder-saber bajo el signo del dominio tiene consecuencias para su hermenéutica de la interpretación. Ésta exige también en

la comprensión de los caracteres el realizar el retroceso del conocer al reconocerse: «The presentness of other minds is not to be known, but to be acknowledged» (p. 95). Contra todas las lecturas alegóricas, manifiestas o inconfesadas ('the words do not mean what they say'), Cavell exige de nuevo la preeminencia de lo hecho presente en el texto de modo continuado, por lo tanto, un abandonarse a la situación paradójica de una tragedia que nos llena de temor y compasión, aunque sepamos que es ficticia. Abandonarse a sus caracteres que, aunque no nos perciben, no obstante, sacuden nuestro saber previo dado y que pueden desafiar nuestra respuesta; todo ello funda nuestra propia responsabilidad en el teatro: «Tragedy shows that we are responsible for the death of others even when we have not murdered them», p. 103). En virtud de esta actitud, sólo supuestamente ingenua, una pieza como King Lear puede hacer presentes condiciones en el horizonte del juego que conciernen del mismo modo nuestra existencia más allá del escenario; condiciones de retiro, silencio, aislamiento, cuya iluminación restituye el sentido completo de la existencia interpersonal: «We must learn to reveal ourselves, to allow ourselves to be seen» (p. 104).

Aquí me detengo. Las historias de la recepción, como es conocido, sólo pueden ser interrumpidas, nunca terminadas. Lo que lleva al orador en tal empresa a callar, no es en mi caso la invocación de rigor a Goethe: «Shakespeare y ningún final». El dictum se ha convertido desde hace tiempo en un cómodo pretexto. Y la tarea de la historia de la recepción no es el cultivo de la fama póstuma, que no es requerida en Shakespeare. Su tarea la ha llevado a su forma más concisa Heiner Müller, mi predecesor de 1989: «Nuestra tarea, el resto será estadística o trabajo de ordenador, es el trabajo sobre la diferencia»³¹.

Notas al pie

¹ F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1918, p. 221.

² Cfr. K. P. Steiger, *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption*, Stuttgart, 1987, especialmente el capítulo I, «Vom Globe Groundling zum Rezeptionsästheten».

³ Véase al respecto el capítulo 13.

⁴ Se cita según *Voltarie, Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877 y ss., con volumen y número de página.

⁵ Christian Dietrich Grabbe, «Über die Shakespearo-Manie», en H. Blinn, *Shakespeare-Rezeption in Deutschland*, editado por H. Blinn, vol. II, Berlin, 1988, p. 210.

⁶ «Shakespeare», vol. I, p.111.

* [Los matices entre estos términos son complejos. Traducimos aquí con la intención de vertir dichos matices al castellano: trama (Handlung), acción (Aktion), hazaña (Begebenheit) acaecimiento (Eräugniß), acontecimiento (Ereignis), N.T.]

⁷ *Sämmtliche Werke (Artemis)*, Zürich, 1977, vol. 4, pp. 122-126.

⁸ Citado según G. F. W. Hegel, *Ästhetik*, editada por F. Bassenge, Berlin, 1955. [Trad. cast. *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989. N.T.]

⁹ Cfr. R. Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, Berlín y Weimar, 1988.

¹⁰ Según Grabbe (véase nota número 5), p. 210.

¹¹ Citado según Balzac, *La Comédie Humaine* (edición de la Pléiade), París, 1976 y siguientes, vol. III; véase también al respecto la introducción de P.-G. Castex a *Père Goriot*, edición de Garnier, París, 1981.

¹² H. Bloom, *A Map of Misreading*, New York, 1975, p. 95 y ss.

¹³ Carta a Mme. Hanska del 18.10.1834 (véase nota número 11, p. XIV).

¹⁴ Como anuncia Balzac en *Eugénie Grandet: La comédie humaine*, ed. de la Pléiade, París, 1976, vol. III, p. 1148; compárese con Père Goriot, p. 126: «Ici se termine l'exposition de cette obscure, mais effroyable tragédie».

¹⁵ Así Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil – die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1981, p. 181 (acerca de César Birotteau).

¹⁶ *Shakespeare Historien – Genesis und Geltung*, Konstanz, 1988, p. 22.

¹⁷ Víctor Hugo, *William Shakespeare. L'Œuvre complète*, vol. 43, Paris, 1979, p. 288 y ss.

¹⁸ *Shakespeare: Eine kritische Studie von Leo Tolstoi*, Hannover, 1906, p. 37.

¹⁹ F. Gundolf, *Shakespeare – Wesen und Werk*. Berlin, 1928.

²⁰ John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, 1949, p. 114: «To understand Cordelia is to understand the whole play».

²¹ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, 1904 (1964).

²² Danby, p. 202.

²³ L. L. Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig, 1919, p. 206.

²⁴ Véase a este respecto el capítulo 13.

²⁵ Edward Bond, *Lear*. Versión alemana de Christian Enzensberger, Francfort, 1973. Sobre la *Hamletmaschine* de Heiner Müller, véase p. 344n.

²⁶ Según Malcolm Hay y Philip Roberts, *Bond – A Study of his Plays*, Londres, 1980, p. 103 y ss.

²⁷ John Dollimore, *Radical Tragedy*, Brighton, 1984. En lo sucesivo retomo las formulaciones del capítulo 12.

²⁸ Weimann (véase nota número 9), p. 88.

²⁹ Stephen Greenblatt: *Shakespeare Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, 1988, cap. 4. Véase al respecto en particular el cap. 12.

³⁰ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge – In Six Plays of Shakespeare*. Cambridge, 1987; véase al respecto Gerald L. Bruns, «Stanley Cavell's Shakespeare», en *Critical Inquiry*.

* [Sich-Anerkennen. N.T.]

** [«Para algunos espíritus, el ser amados sabiéndose incapaces de devolver ese amor, es la más radical de las torturas». N.T.]

³¹ Heiner Müller, «Shakespeare eine Differenz», en *Shakespeare-Jahrbuch* 125 (1989), p. 23.

Adiós a la Poesía de la Memoria. Yves Bonnefoy: Ce qui fut sans lumière

PRÓLOGO: LA CADUCIDAD DE «POÉSIE DE LA MÉMOIRE» EN LA MODERNIDAD

«Comment vivre si l'on n'est pas à l'origine?» (R, p. 125)¹. Quién, además de Hölderlin, podría haberse hecho esta pregunta, por quien ésta pudo encontrar su legítimo lugar en el contexto de la carta a Böhlendorf del 4 de diciembre de 1801. Ésta fue, empero, original de Yves Bonnefoy de la Rue Traversière (1977) y tiene allí un peso nada despreciable. Si recuperamos la pregunta por el origen perdido y por lo que de ello habría de inferirse para la poesía de la Modernidad, su vigencia desde el tiempo de un autor, que se vio a sí mismo en su comienzo, hasta el tiempo de otro autor, que se vio a sí mismo en su final, su respuesta fue fundamentalmente distinta. El autor de «Andenken» y «Mnemosyne» la buscó en el regreso a las fuentes de la memoria; el autor de *Ce qui fut sans lumière* cuestionó si Mnemosyne todavía podría valer en adelante como «madre de las musas», y esbozó una «Poética de la Tierra» que permite no pocas veces al lector alemán reconocer en la forma de su lírica campos simbólicos relocalizados de los himnos de Hölderlin (que Bonnefoy conocía a su 'predecesor' lo atestigua un lema del Hyperion, que da el título a su segundo volumen de poesías: *Hier régnant désert*). Entre Hölderlin y Bonnefoy hay una época de poesía moderna de la que se podría suponer que, después del principio clásico de mimesis y del principio romántico de la inspiración libre, el recuerdo seguía siendo reivindicado como principio de legitimación y que éste habría acuñado tanto la forma como el sentido de la poesía. Aquí sólo se podrá ofrecer una idea general de que esto no fue así, que la «poésie de la mémoire» persistió como algo marginal o trivial en el siglo XIX, y que no se profundizó en ella hasta Marcel Proust, cuya novela del tiempo perdido y reencontrado ha permanecido singular.

Con «origen perdido» se refiere en la pregunta de Bonnefoy a la unidad cerrada

de la visión antigua del mundo, cuya integridad, desde el comienzo de la Edad Moderna, ha devenido pasado irremediablemente junto con la división entre actitud teórica y actitud práctica, entre el lenguaje conceptual de la ciencia y el lenguaje sensorial-concreto de la poesía y del arte. Como mostró J. Starobinski², la poética de Bonnefoy presupone la famosa tesis de Joachim Ritter, según la cual el arte devenido autónomo asumió la función cosmológica, a la que había renunciado la filosofía, de representarse la totalidad del mundo en su manifestación sensible, más concretamente, de representarse la naturaleza externa, ajena a los sentidos, como un paisaje animado. Enlazando con esta tesis se puede observar aquí³ : el giro en la historia de la experiencia estética se realizó alrededor de 1800 con la conciencia de que la poesía y el arte modernos ya no podían encontrar la totalidad de la naturaleza, inmediatamente como los antiguos, en el principio de la inocencia, sino que sólo –como la infancia perdida– en lo posterior de lo sentimental. Pero, si lo sano del mundo antiguo y lo bello de su arte, que fue después visto históricamente por la filología establecida en la Edad Media, ya no podían por ello seguir siendo considerado el modelo por excelencia, si no eran más que algo bello en el estatus de ser pasado, ¿no podía este tiempo ya periclitado ser restituido por medio de la memoria para el sentir moderno? Con esta toma de conciencia del carácter pasado de la belleza atemporal para el clasicismo, empieza el descubrimiento romántico de la facultad estética de la memoria –un giro a partir del cual quizás se podría colocar bajo otra luz la muy discutida tesis de la estética de Hegel: «el arte es para nosotros, en cuanto a su suprema determinación, como una cosa del pasado»⁴.

Con todo, no se podría afirmar que la Mnemosyne moderna (moderna en vistas a su capacidad *aisthetica*, capacidad que no se le exigía todavía a su hermana antigua) fuera avanzada a madre de las musas del siglo XIX. El comienzo de Hölderlin permaneció para la tradición alemana –según mi parecer– no menos singular que el de Proust para la francesa. Si se libera a Hölderlin del ofuscamiento de la interpretación de Heidegger (de «la ley del poético volverse familiar de lo propio mediante el poético atravesamiento de lo no familiar de lo extraño»)⁵, entonces la memoria aparece en Hölderlin no como camino de retorno al origen, de lo propio sobre lo extraño a lo propio de casa, sino como medio de una mediación que permite concebir y preservar el carácter opuesto de lo propio y de lo ajeno, de lo moderno y de lo antiguo⁶. Esta dialéctica entre lo propio y lo extraño, lo presente y lo pasado, tanto si conducen al «uso libre de lo propio», como si avisan de la posibilidad de un tiempo venidero y más hermoso, como si lloran en elegía el irrecuperable idilio de la Antigüedad; tal dialéctica distingue el recuerdo ideal de Hölderlin de la comparable poética del

Romanticismo⁷. Lo que lleva a la memoria no es la verdad perdida del origen de la Humanidad en contraste con lo propio y lo ajeno, sino que se deplora lo efímero del tiempo y se busca consuelo en la dolorosa fortuna que proporciona el recuerdo en los lugares de la vida desvanecida al Yo aislado. El «Le lac» de Lamartine y la «Tristesse d'Olympio» de Víctor Hugo, piezas clásicas de toda antología francesa, podrían explicar especialmente cómo la capacidad estética fue reducida a la vivencia privada y ocasional, y luego fue elevada a objeto de la reflexión melancólica, que aún no estaba en condiciones de otorgar una expresión a la áurea forma del tiempo recordado. Nerval, quien construye de los momentos en ruinas de su propio destino el subjetivo mito de un paisaje mediterráneo atemporal, un escenario de episodios y de encuentros misteriosos que hacen irreconocible el horizonte del recuerdo privado, constituye una excepción por sí solo⁸.

¿Concibió, de hecho, Baudelaire una primera poética de la memoria y la ha impuesto en su *Fleurs du Mal*? He revisado las tesis al respecto de W. Benjamin ya en otra parte⁹ y aquí necesito sólo justificar por qué de las dispersas declaraciones de Baudelaire no se sigue ninguna teoría adecuada. Es cierto que en *Fleurs du Mal* se conjura a la memoria de distintas maneras. Pero aquí no puede aparecer como más que fuerza antagónica al Ennui del extrañamiento de sí y no permite totalizar de nuevo las experiencias y crisis del sujeto lírico. La fulminante sentencia: «que le souvenir était le grand critérium de l'art; l'art est une mnémotechnie du beau: or, l'imitation exacte gâte le souvenir»¹⁰, opone memoria a mimesis, y con ello también (en el Baudelaire antiplatónico) a anamnesis. La memoria productiva aquí aludida apenas tiene nada que ver con la antigua y reproductiva mnemotecnia. Lo confirma el párrafo «L'art mnémonique» en la reseña crítica de Constantin Guy: él nunca copia del natural, sino siempre de la memoria, que no sigue ninguna ordenación espacial preestablecida, sino que evoca las cosas de forma despótica, abreviada y sintética¹¹. La memoria como capacidad productiva logra con ello lo mismo que se le atribuye a la imaginación en Salon de 1859: «Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles don ton ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf»¹².

Un segundo intento lo acomete la comparación entre memoria y palimpsesto en *Un mangeur d'opium*. Ésta es desconcertadamente violenta, pues fuerza a la memoria que –aunque en caótico depósito– conserva indestructible cual inmenso palimpsesto todo lo percibido; junto con la fuerza productiva del recordar –que

en calidad de «palimpseste divin créé par Dieu», transforma el caos fantástico, grotesco de los sedimentos en una armonía espiritual—. Y por si esto no fuera suficiente, Baudelaire cree poder inferir de la indestructibilidad de todos los recuerdos que de ahí proceda la, del mismo modo indisoluble, unidad de la experiencia del sujeto: «Por muy incoherente que sea una existencia, la unidad humana no se ve afectada. Todos los ecos de la memoria, si pudiesen ser soñados simultáneamente, formarían un concierto, agradable o doloroso, pero lógico y sin disonancias»¹³. En esta hipótesis, que tiene para Baudelaire a la vez algo «infinitamente reconfortante» y algo «infinitamente terrible», se manifiesta el descubrimiento de Proust del recuerdo involuntario («les échos de la mémoire, si on pouvait les réveiller»), pero también su confianza de reencontrar al final su sujeto perdido en el mundo en el rendimiento sintético y totalizador de las experiencias de su entero pasado. ¡Una confianza que todavía no se encuentra atestiguada en los ciclos de *Fleurs du Mal*!

Un tercer intento se desarrolla a partir de la famosa sentencia «El genio no es otra cosa que la infancia reencontrada voluntariamente, la infancia dotada ahora, por así decir, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involutariamente amontonados»¹⁴. Según esto, la memoria productiva deviene artísticamente creativa en primer término si ejecuta voluntariamente aquello que la percepción del niño realiza de modo inconsciente y sin esfuerzo: «El niño lo ve todo como novedad; está siempre ebrio»¹⁵. Tras esto está la comprensión, que ya apunta a Freud, de la acuñación en la tierna infancia de la actividad artística: «Cualquier pequeña tristeza, cualquier pequeña alegría del niño, aumentadas desmesudamente gracias a una exquisita sensibilidad, se transforman más tarde en el ser humano adulto, incluso sin que él lo sepa, en el principio de una obra de arte»¹⁶. La infancia del poeta, reconstruida de un modo singular por Proust para cargar con el «édifice immense du souvenir», permanece en *Fleurs du Mal* casi completamente silenciada (excepto por el único vestigio: «No he olvidado, al lado del pueblo, / nuestra casa blanca, pequeña pero tranquila», pero sin nombrar a la madre)¹⁷. Aquí la estética de la novedad («voir tout en nouveauté») y la caducidad de lo bello («beau fugitif») definen el paisaje moral en el tránsito calculado de los paisajes del *Ennui* a los paisajes del éxtasis. Baudelaire deja a discreción de sus intérpretes psicoanalíticos el remontarse hasta una infancia para seguir la huella del recuerdo borrada en su transformación poética, y que podría haber imprimido su carácter. Incluso en la contrastante serie de poesías extáticas se encuentra la forma áurea de la memoria sólo una vez —en «Le Balcon», donde los versos:

Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!*

ponen sobre el tapete la radiante abundancia del momento precario de un tiempo reencontrado y a la amada debido. Como acertadamente observó G. Hess, es éste, sin embargo, «el único poema en el que Baudelaire no ‘escapa’ a la esfera del Ennui del escrúpulo y del odio, o a la lejanía de tierras paradisíacas, o a la experiencia de la infancia, o a la espiritualizante glorificación, o a lo artificioso de paraísos forzados»¹⁸. Cuando W. Benjamin quiso concebir la figura de las «correspondances» en las *Fleurs du Mal* como los «datos del rememorar» con los que Baudelaire habría restituido por la memoria el aura perdida de las cosas, cuyo ser estaba desnaturalizado, los datos a los que, en tanto que espontáneos, correspondería una fuerza rejuvenecedora, éste había leído a Baudelaire ya con los ojos de Proust¹⁹.

La huella de una esperable poética de la memoria ha sido buscada por G. Wunberg recientemente en el siglo XIX²⁰. Como consecuencia de la industrialización, de los nuevos procedimientos de reproductibilidad técnica y de acumulación de datos, la capacidad de la memoria se ha sobrecargado progresivamente. De ahí que la poesía se haya retraído más y más a la memoria como vehículo de la subjetividad pura (habría que pensar en Mörike²¹ en la lírica alemana) y haya dejado a discreción de las ciencias del espíritu la preservación de la suma de lo ocurrido y haya propiciado el devenir público de la memoria colectiva (de hecho, Víctor Hugo veía en esto la misión de la lírica). Entretanto, G. Wunberg no puede suministrar ningún testimonio poetológico antes de Proust para la vuelta de la poesía a la pura subjetividad del recordar.

La dicotomía entre recordar y olvidar, de la que uno se había hecho más agudamente consciente en el siglo XIX, y que había entrado en el lugar de la hasta entonces predominante dicotomía entre imitación e imaginación, se manifiesta en *Vom Nutzen und Nachteil der Historie* (1873), de Nietzsche, cuando él, en beneficio de la vida, recomendó el olvido. No es así, en cambio, en la teoría estética y la poetología. La dicotomía la pone de relieve por primera vez

Proust, pero con la visión inversa de que justo en el olvido, y no en la «*mémoire volontaire*», estaría la oportunidad de reencontrar la verdad perdida del acontecer aún no deformada por los autoengaños del querer, de fundar una nueva poética de la memoria. Ya me dediqué en una investigación anterior al camino por el que Proust llega a esta visión y, con ello, a la concepción de su obra principal²². De dicha investigación sólo quiero recordar el párrafo clave que (como yo supongo) describe por primera vez qué podría fundamentar una ‘poesía de la memoria’ y qué la distingue de toda la memorialística y memotecnia precedentes.

Éste se encuentra en *La Bible d’Amiens*, un texto de la época de sus estudios sobre Ruskin, que no sólo le condujo a una revocación enérgica de todo platonismo estético, sino que también le permitió llegar más allá del descubrimiento del «*souvenir involontaire*» (el rendimiento de la memoria afectiva ya de facto conocido por Rousseau). Él habría querido, así se dice allí, producir una suerte de caja de resonancia al texto de la *Bible d’Amiens* a través de citas de otras obras de Ruskin, de la que habría una grave deficiencia:

Mais aux paroles de la Bible d’Amiens ces échos ne répondront pas sans doute, ainsi qu’il arrive dans une mémoire qui s’est faite elle-même, de ces horizons inégalement lointains, habituellement cachés à nos regards et dont notre vie elle-même a mesuré jour par jour les distances vairées. Ils n’auront pas, pour venir rejoindre la parole présente dont la ressemblance les a attirés, à traverser la résistance douceur de cette atmosphère interposé qui a l’étendue même de notre vie et qui est toute la poésie de la mémoire²³.

¡No es, pues, la contraposición entre el tiempo pasado y el ahora, tampoco sólo el momento contingente del «*souvenir involontaire*» lo que permite reactualizar en el ahora lo reconocible de un pasado olvidado, sino que es, en primer término, la resistencia de la totalidad del tiempo que se encuentra entre la vida experimentada, aquello que constituye el particular atractivo de la poesía de la memoria! Incluir esta resistencia en una poesía requiere agotar paso a paso la distancia entre el yo que recuerda y el yo recordado, entre la vida conocida y la vida devenida extraña –y esto de un modo a través del tiempo que en la búsqueda de la identidad perdida siempre fue el objeto no reconocido de la obra, que sólo posteriormente permite reconocer cómo ésta describe su propia génesis

en tanto que novela de la memoria.

La novela posterior a Proust no ha seguido la solución de *A la recherche du temps perdu*, sino que –comenzando con el ensayo de Beckett sobre Proust– la ha destruido de nuevo. Claude Simon, quien –según R. Warning–²⁴ puso en juego congenialmente la capacidad *aisthetica* de la memoria del modo más impresionante, lo hizo para poder representar sin glorificarla la absurda violencia, tanto sufrida como infligida de Guerra y Eros en las obsesiones de una memoria que se mueve en círculos sobre su trauma –en una realización de la hipótesis baudelairiana de que el pensamiento de la indestructibilidad de los recuerdos podría tener algo infinitamente terrible en sí–. Cómo más adelante Yves Bonnefoy volvió a invocar la entonces desaparecida poesía de la memoria para derogarla, esta vez no en su forma narrativa, sino en su forma lírica, es la pregunta guía que ha de abrirnos a un nuevo acceso a la interpretación de *Ce qui fut sans lumière*.

«LE SOUVENIR»* : COMENTARIO Y EXCURSOS

I. «Le souvenir» (versos 1-11)

El recuerdo, que es omnipresente en el ciclo posterior, sólo es invocado expresamente en la primera poesía, y toma aquí incluso la forma de una pesadilla. Es un espectro cósmico: un súbito cambio del viento sobre la casa cerrada; después, un gran crujido, como si un lienzo fuera rasgado a través del mundo atravesándolo hasta el fondo de las cosas. En la pesadilla parece volver una violencia apocalíptica original, la catástrofe cósmica de cuando Jesús, crucificado, pereció: «y el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo, la tierra tembló, las rocas se partieron» (Mateo, 27, 51). Ahí el desgarró destruye la materia más sólida, aquí la «materia del color», lo inmaterial y lo sensorialmente bello de la Tierra. «Toile» puede querer decir en francés «vela», pero también todo «el velamen» de un barco. Cuando después el recuerdo desaparece para regresar al instante en una figura espantosa, se pone de relieve el otro significado. Entonces el viento hace caer la vela de una barca a los brazos de una

pareja que se esfuerza inútilmente en mantenerla a flote. Aquí ninguna norma arquetípica permite descifrar el oscuro sentido de los elementos de la figura: el enmascaramiento de hombre y mujer, la barca demasiado pesada, el fuego prendido en la vela, el negro del agua. La pregunta con la que comienza el último verso de la estrofa «Que faire de tes dons, ô souvenir [...]», se niega a sí misma. Su ironía alcanza a los «dones del recuerdo», a su fuerza glorificadora, que incluso es capaz de armonizar lo terrible. La inesperada respuesta, colocada de forma destacada a través de un «sinon» al principio de la siguiente estrofa, opone a la memoria otro origen todavía no nombrado de la poesía, con el que los mismos elementos de la figura se ensamblan para un nuevo sentido. Para decirlo con la inversión de un conocido verso de Rilke: «Pues lo terrible no es nada más que el principio de lo bello».

Excursus sobre mémoire/souvenir en los «Poèmes» de Recueil

El recuerdo no es un tema propiamente de la lírica de Bonnefoy, pero sí una suerte de fuerza antagónica en su poética. «La mémoire» se transcribe una vez en cuarteto:

Il y a que les doigts s'étaient crispés,

Ils tenaient lieu de mémoire,

Il a fallu desceller les tristes forces gardiennes

Pour jeter l'arbre et la mer (P, S. 149)*

La poesía tiene la forma gnómica abreviada tan apreciada por Bonnefoy. Ésta define lapidariamente el ser de la memoria, pero no a través de una simple declaración plana, sino a través de una reescritura metafórica que requiere en primer término descifrar su ser. La insólita construcción sintáctica del principio

(a un presente «il y a que» sigue un proceso en pretérito) intensifica el carácter apodíctico de los versos. En lugar de una comparación (a lo esperable: «la memoria preserva como dedos crispados»), coloca un «Es es el caso», una apertura absoluta, lo que como metafórica implica en realidad un procedimiento ficticio (el deshacer de los dedos –intensificado con «quitar el sello a»– para liberar lo entumecido de su reclusión). Una doble personificación agudiza lo brutal que sorprendentemente se le atribuye a la memoria: los dedos crispados, primero, como «administradores»; luego, como «tristes poderes protectores» (o guardia) de la memoria. No menos dura es la oposición entre entumecimiento y vida: árbol y mar han de deshacerse de su reclusión (de nuevo intensificado con «jeter» = sacudir»), un objeto móvil y el elemento movedizo de la naturaleza. ¡Nada de la fuerza glorificadora, ordenadora, agrupadora y preservadora en silencio de la memoria –su ser se aparece aquí como una violencia dura, ajena a los sentidos, que debe ser rota si las cosas han de despertar de nuevo a la vida!

Por ello, el espacio del recuerdo se corresponde en la lírica de Bonnefoy especialmente con el título del ciclo Hier régnant désert (P, p. 115). Es un espacio del silencio, de un fuego abandonado que sólo deja cenizas (P, p. 121); una tierra construida sólo de piedras amontonadas (P, p. 172); a partir de los que el poeta invoca a la amada para conducirla al «jardín del presente». En el «jardín de présence» (P, p. 166), el poder de la memoria está roto: «Un souci de toi/ Qui a bum a vie/ Mais dans ce feuillage / Aucun souvenir» (P, p. 236) y se hace experimentable la felicidad compartida de un verano «Aimant l'été, buvant tes yeux sans souvenirs» (P, p. 191). Presupone el adiós consciente al recuerdo de la infancia, frente a cuyos jardines (reminiscencia al Génesis 3,24!) ya se alzaba la figura amenazante del ángel:

Nous avons grandi, je le sais

Dans les memes jardins obscurs. Nous avons bu

La même eau difficile sous les arbres

Le même ange sévère t'a menacée.

Et nos pas sont les mêmes, se déprenant

Des rondes de l'enfance oubliable et des mêmes

Imprécations impures (P, S. 244)*

El poeta mismo se anticipa a esta despedida. Él está obligado a seguir la «seducción del umbral», a abrir a golpes la puerta sellada y a chocar con la frase vacía como con la «inutilité/de se souvenir» (P, p. 258, en el poema programático del ciclo «Dans le leurre de seuil»). Cuando mira atrás al tiempo de su infancia se ve a sí mismo encerrado en el recuerdo, como la llama roja del aceite en el vaso de cristal («O mémoire, je fus / dans son vaisseau de verre l'huile duirne / Criant son âme rouge au ciel des longues pluies», P, p. 213). Cuando mira hacia adelante, puede seguir al pájaro que construye su nido en los grises muros de las ruinas, despreocupado de la muerte y del dolor, del recuerdo y de la eternidad:

L'OISEAU DES RUINES

L'oiseau des ruines se dégage de la mort,

Il nidifie dans la Pierre grise au soleil,

Il a franchi toute douleur, toute mémoire,

Il ne sait plus ce qu'est demain dans l'éternel. (P, S. 175)**

II. «Le souvenir» (versos 12-18)

«Sinon recommencer le plus vieux rêve, / Croire que je m'éveille?»: como si se pudiera despertar de un recuerdo como de un sueño, comienza la segunda estrofa con un «ahora del despertar» que permite pensar en el «ahora del reconocer» de

Walter Benjamin, del que a la vez se distingue. Pues mientras allí, en el «ahora del despertar», se hace reconocible y evocable un pasado olvidado, irredento, aquí el instante no remite a ningún pasado recordable, sino a la posibilidad de empezar de nuevo el ‘más antiguo sueño’ del ser humano –el sueño de despertar del hechizo del recuerdo para hacerse cargo de la ignorada presencia de la belleza de la Tierra. El kairós de este instante está concebido en la paradoja de que la liberación a la vigilia de la conciencia es ella misma ilusoria, por lo tanto, un sueño en el sueño de la vida sólo recordada, pero al mismo tiempo un acto de la voluntad de marcar por sí mismo el inicio de una vida despierta. Si bien esta paradoja puede permanecer sin resolver, los siguientes versos muestran, en cambio, qué es lo que resulta de este despertar. En el mismo campo simbólico, sobre el que pesaba lo aterrador del recordar, se ha invertido el sentido amenazante de las imágenes, y se ha unido lo dispar en una totalidad de armonía arcádica. El contraste entre el fuego ardiente y el agua negra flaquea a la luz de una noche que desciende murmurando hacia el agua. La aguda metáfora de «vela de las estrellas», que en la brisa de espacios lejanos se estremece casi imperceptiblemente, ha deshecho las visiones del lienzo rasgándose y ardiendo, como luego también el gris de la pareja enmascarada de la pesada barca. ¡Pues la misma palabra se ha convertido en la quintaesencia de la existencia adormecida de todas las cosas y esencia como su posible partida al trayecto de la vida!

Excursus sobre el campo simbólico de la barca

La oscuridad de los versos 7-10 se deja iluminar mejor si se sigue la génesis del campo simbólico de la barca y sus cambios de situación en un contexto más amplio. Es propio de las metáforas clave (como «terre», «aube», «feu», «été», «arbre», «pierre»), que dan a los escenarios arcaicos de la lírica de Bonnefoy su inconfundible impronta. Se toma en primer lugar el motivo antiguo de la barca de Caronte «la barque des morts» (P, p. 65; cfr. pp. 122 y 153), en la conversación con Douve, la amada muerta, pero no en el tono de la queja, sino en la afirmación de la muerte, que se contrapone a la fe en la eternidad. Al mito antiguo se le opone un equivalente moderno; a la barca cargada de culpa Caronte, el alegre «barco de un verano» (P, p. 186), con la amada como figurón de proa («hereuse, indifférente, qui conduit / Les yeux à demi clos, le navire de vivre», P, p. 187; cfr. p. 225).

Pero el ser humano mortal puede aun reclamar el lugar de Caronte («Moi le passeur / Moi la barque de tout à travers de tout», P, p. 296); y la barca, convertirse en modelo de una experiencia de la abundancia de la vida, en un trayecto que atraviesa el universo y en el que la presencia de la amada se aparece como una segunda barca –un agudo desdoblamiento de la figura que permite evocar en el poema «Deux barques» el ser presente el uno para el otro («ces deux présences») entre la calma y el movimiento, en una realización del encontrarse y el acompañarse, que ha dejado la «perjudicial ansia de infinito» tras de sí. Como metáfora de la experiencia de la vida que se realiza a sí misma, la barca puede aludir al elevado sentimiento de sí («moi la barque de tout»), pero también, extrapolado, ponerse ante la vista como si la figuración de la vida feliz fuese contemplada desde fuera:

Paix, sur l'eau éclairée. On dirait qu'une barque

Passe, chargée de fruits; et qu'une vague

D'une suffisance, ou d'immobilité

Soulève notre lieu et cette vie

Comme une barque à peine autre, liée encore. (P, S. 278)*

En este sorprendente desdoblamiento interfieren la experiencia subjetiva y experiencia cósmica, en el kairós de la noche iluminada. Mientras allí atraviesa una barca cargada de frutos, una «ola de suficiencia» eleva el lugar de la vida común de los amantes, que es ella misma puesta otra vez en comparación con una barca ¿Ha de indicar el desdoblamiento metafórico en el mismo campo simbólico que la figuración cósmica relativa a la totalidad de la vida apenas podría ser otra que la vida elevada a suficiencia de los amantes, quizás sólo distinta en que su barca todavía está amarrada, mientras que la barca de la Tierra ya sigue su camino, no como ideal de un mundo trascendente, sino como figuración de una felicidad posible?

El poema posterior «Les nuées» (P, p. 299) retoma la misma constelación, pero sólo para poner en cuestión tal consonancia. Aquí el instante de la llegada es

ensalzado («Nuages, oui, / L'un à l'autre, navires à l'arrivée / Dans un rapport de musique», p. 300) como un episodio de reconocimiento, como al final del cuento de invierno, cuando los que están separados se reencuentran, cuando uno no sabe si el silencio de éstos atestigua el dolor o la alegría extremos cuando –en una cita de Shakespeare– «they look'd as they had Heard of a world ransom'd, or one destroyed» (P, p. 301). Aquí, como en otros lugares, la poesía de Bonnefoy conduce constantemente a la amenaza sobre la armonía, en un necesario estar suspendido entre vida y muerte, redención y destrucción. También en «Nuées» un barco navega hacia arriba, como si viniera de otras orillas, pero con atributos inquietantes: «Un navire à fond plat, dont la proue figure / Un feu, une fumée, est apparu, / Livre rouvert, nuage rouge, au faîte, / De la houle qui s'enfle» (P, p. 302). ¿Apunta «libro reconsultado» al libro del Apocalipsis? Sin embargo, después, en el diálogo de los amantes, la voz de la mujer prohíbe abrir el libro sellado (P, p. 307). El sol, cuya marcha alcanza a despertar la esperanza del cumplimiento (en una de las más bellas metáforas «Le soleil de l'aube/ et le soleil du soir, illuminé, / Mènent bien, bœuf aveugles, la charrue / De l'or universal inachevé», P, p. 303n), toma al final la figura de la barca de la muerte «L'énigme, le soleil rêvé, la barque rouge / Passe, boitant sa mort» (P, p. 311). La esperanza de un mundo perfecto nos es negada; tampoco la anamnesis puede devolvernos la totalidad perdida. Lo que le queda por hacer a la poesía, lo dicen los versos:

Encoure nous chargerons, à contre-jour
Dans l'afflux d'en dessous, étincelant,
Notre barque à fond plat de fruits, de fleurs
Comme d'un feu, rouge, don't la fume
Dissipera de ses acres images
Les heures et les rives. (P, S. 305)*

En nuestro ciclo, el motivo de la barca que aparece una y otra vez tomando siempre otras figuras define la constelación del paisaje lírico en sus horizontes

más amplios. Su punto central, una casa en ruinas (según «L'adieu», C, p. 21, un «lugar del origen» buscado de nuevo) aparece en el juego de sombras en la terraza como «barque brûlée, proue qui dérive» («Les arbres», C, p. 217). El lugar, antes «le lieu de l'évidence, mais déchirée», está entregado al olvido:

Nous formions nos projets: mais une barque,

Chargée de pierres rouges, s'éloignait

Irrésistiblement d'une rive, et l'oubli

Posait déjà sa cendre sur les rêves

Que nous recommencions sans fin, peublant d'images

Le feu qui a brûlé jusqu'au dernier jour. («L'adieu», C, S. 21)**

Allí donde el recuerdo se extingue, comienza la esperanza de soñar (C, p. 94) – sueños que alcanzan los límites más lejanos de tiempo y espacio, que buscan la precaria felicidad en la presencia próxima de una pareja de seres humanos, pero también sueños que esperan al nacimiento de un nuevo mundo—. ¿No es la huella de un fuego que ardía ya antes del comienzo del mundo, la huella que está escondida en los gritos de alegría de los niños, la huella que en la mañana de verano lleva a nadar sus barquillos a negros pantanos, así como la hace suya la poesía en toda palabra humilde («Aimer ouvrir / L'amande de l'absence dans la parole», en «Le mot ronce...», C, p. 42)? ¿No es la ilusión del niño de llegar al límite donde la Tierra termina («on rêvait que c'était un lac qu'on finirait par atteindre, il y aurait dans les herbes, abandonnée, faisant eau, une barque peinte de bleu» (C, p. 53)), el símbolo de un saber de otro mundo, un mundo todavía no trascendente? ¿No son las estrellas mismas, barcas dirigidas al mismo polo, de cuya masa se separa una que se nos aparece desde las alturas del mundo como «barca de otro mundo» (C, p. 27), de «otro río» (C, p. 103)? Y cuando parece como si el cielo estuviera obra vez sellado, y bloqueado el acceso a las cosas:

Le ciel était schellé pourtant, comme aujourd'hui,
La barque de chaque chose, venue chargée
D'un blé du haut du monde, restat bâchée
A notre quai nocturne (. . .). („Le haut du monde», C, S. 77)*

entonces, ¿no está sólo en las manos de los seres humanos el colocarse en la proa, reavivar el fuego otra vez de las cenizas y apostar al signo de la aurora (C, p. 85)?

Al final del ciclo todos los motivos de la barca son ajustados de un modo que permite descifrar la oscuridad de los versos del inicio. En «L'agitation du rêve» vuelve la barca, que tantos sueños atraviesa, pero esta vez con una tripulación reconocible:

Et qui sont-ils, à bord? Un homme, une femme
Qui se détachent noirs dans la fumée
D'un feu qu'ils entretiennent à la proue.
De l'homme, de la femme le désir
Est donc ce feu au dédale des mondes. (C, S. 8)**

Hombre y mujer, que en la oscuridad de la noche se elevan del fuego a la proa: es la misma constelación que en «Le souvenir», pero con la variación de que allí la barca, demasiado pesada, no puede separarse de la orilla y el fuego prende la vela, mientras que aquí la barca sigue su camino y el fuego es avivado por la pareja misma. ¿Es el fuego del deseo del amor que los mueve a través de las sendas del mundo («Vos, moi je soufflé le monde», dice el niño en el siguiente poema, C. p. 89)? ¿Y resulta su viaje porque no están 'enmascarados, porque no

están cerrados el uno a la otra y viceversa? A su favor hablan ambos los últimos poemas del ciclo:

Glisse la barque étroite aux deux sommeils
Qui respirent l'un près de l'autre, sans recherche
De rien, dans l'immobilité, qu'un même souffle.
A l'aube le courant va plus rapide,
La barre qu'on n'entend pas de nuit gronde là-bas,
L'enfant qui joue à l'avant de la barque
Alors a compassion et se rapproche
(...)
Il s'approche, il se penche
Il voit dans leur travail l'homme, la femme,
C'est une terre pauvre, dont les voies
Sont emplies d'eau comme après les orages.
Il place dans ce sol
Le germe d'une plante, qui recouvre
Des ses palmes bientôt, sans souvenirs,
Le lieu d'el'origine, aux rives basses (p. 98 y ss)*

En «La barque aux deux sommeils» la barca reúne el sueño de ambos amantes. Por la boca del niño se había dicho antes: «On dit que la lumière est un enfant/

Qui joue, qui ne veut rien, qui rêve ou chante» (p. 92). Se planta en la «pobre tierra» del amor humano la semilla de una esperanza, que el último poema, «La tâche d'espérance», nombra como la expectativa de la aurora. No es el recuerdo el que puede recuperar el «lugar del origen», sino sólo las auroras de la esperanza «la plante qu'on appelle / Bâtir, avoir un nom, naître, mourir» (p. 102).

III. «Le souvenir» (versos 19-37)

Del dormitar de las cosas aparece la casa —una casa de la que se habla en pretérito (versos 20, 25, 30)—. Indicio del recuerdo de «la terre que j'aimé». Lo que la estrofa evoca no es, sin embargo, la vuelta al origen, el reencuentro del yo pasado, que reposa en los conocidos espacios del recuerdo («où dort une part de ce que je fus», verso 45). Es más bien lo que entonces se descuidó, aquello que nosotros en aquel entonces no podíamos saber: qué significaba la llamada del pájaro, qué alegrías atesoraba en sí la mirada a través de la ventana a la tierra por ella dominada, si la suite de la sala con mesas repletas de frutas, piedras y flores se correspondían con una ilusión que desataban un anhelo interno, o si esto lo creó un Dios que nos invitó a la fiesta de un verano entero. En el lugar de los recuerdos concretos se ponen tres figuras oscuras y míticamente extrañas: la cercana llamada del pájaro, el remar lejano, la fiesta de Dios.

Primero hay una variación en el poema anterior «Le chant de sauvegarde» (P, p. 151). Los dos tonos («on dirait moqueuses, / Mais non sans compassions») en nuestro texto parecen retomar el motivo del pájaro que allí se precipita de «la bóveda cantante» a la arena. Allí, el yo lírico ha seguido la llamada del pájaro: accede a vivir y envejecer en la casa; percibe primero la voz nocturna, cruel del pájaro, pero luego su otro canto «qui s'éveille / Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu» (P, p. 152). La alternativa entre muerte y vida, silencio y canto, por el contrario, permaneció abierta a pesar del título en «Le chant de sauvegarde», como pasa a menudo en la lírica de Bonnefoy. En nuestro texto, a la desdoblada llamada del pájaro, y por ello causante de temor, sigue un escuchar del silencio, luego una aurora que se apostrofa repentinamente con «O Joies» («les flambeaux des montagnes», etc.). Las alegrías del día que despunta se anticipan en la figura de un remero que se desliza sin esfuerzo sobre el

centelleante nivel del agua. La pesadilla del principio se ha transformado en la representación de una existencia ingrátida en la que se esconde la repetición de un poema de Rimbaud sobre la que volveré enseguida.

Para la siguiente explicación de las alegrías otrora no conocidas, podemos ganar ventaja de la referencia a un texto en prosa de Bonnefoy, «L'Arrière-pays» (1972) (R, pp. 9-75). El texto comienza con la experiencia de un sentimiento de inquietud, experiencia que afectó al autor toda su vida en cada cruce de caminos y que sólo retrospectivamente permite reconocer que el camino no seguido podría haber conducido al acceso a un «pays d'essence plus haute» de una «terre seconde», de una Tierra más allá de la real. ¿Pero era el camino perdido, de hecho, una pérdida? ¿No era la representación de un «arrière-pays», que se le aparecía resplandeciente en algunas de sus obras cumbres de la pintura paisajística, un rechazo nostálgico del mundo, de la Tierra concedida a los seres humanos? ¿Una idea que, si intentaba realizar como poeta, le robaba justo aquello que amaba (R, p. 35)? Se ha de buscar lo bello no en un segundo mundo, sino en un «segundo presente» de este mundo (R, p. 17) —en el rechazo, aceptar simplemente el mundo existente, para descubrir justo en su negación su presencia auténtica perdida («Un refus mais qui se nourrit, avidement, d'accepter ce qu'il déprécie»; R, p. 18). Nuestro texto presenta también así el momento en el que la mirada hacia atrás permite considerar una posibilidad no realizada: la «Fiesta de Dios». Las estrofas siguientes probarán la posibilidad de distintos caminos y las consecuencias de su rechazo en el «ahora del reconocer».

Excursus: Una réplica a la «Mémoire» de Rimbaud

Si se parte del título «Mémoire», se parte también de la expectativa de un regreso al mundo subjetivo del recuerdo, al tiempo perdido a recuperar de la voz lírica que se pone de relieve con el 'Yo' sólo al final de la última estrofa. La comparación «comme le sel des larmes d'enfance» en el primer verso no anuncia una evocación nostálgica de la infancia, sino que es una audaz reescritura para «l'eau claire». Dicha comparación se encuentra en el contexto de un escenario fantasmagórico en el que tiene lugar una rebelión salvaje: blancos cuerpos de mujer contra el sol, sedosos arrabales de lirios contra los muros que se levantaron para la protección de una virgen, finalmente, el travieso movimiento

de un ángel. Un abrupto Non pone fin al alboroto: en doradas corrientes (¿del sol?) se mueven brazos negros, pesados, herbáceos. El nivel claro del agua se oscurece, llama a las sombras de colinas y arcos de puente que forman cortinas, mientras el firmamento azul se estrecha como en un dosel de cama.

Como en la primera estrofa, también en las estrofas posteriores tal cambio repentino determina la estructura de los campos simbólicos –un incremento del deseo de abundancia mítica, sensorial y a la vez erótica, que de inmediato recae de nuevo en el estado del permanecer cautivo. En los campos simbólicos de la insurrección, del rebasar los límites de una realidad vacía, ajena a los sentidos, a lo irreal de otro mundo, ya está siempre marcada la infructuosidad de esta trasgresión de los límites por parte de la poesía.

En la segunda estrofa, la figura restante de la resignación misma se positiviza de nuevo; la pequeña cuadra de la superficie del agua, adornada como un lecho con oro y cubierto con el pálido verde de dehesas, como con faldas de niñas. El gesto de la rebelión parte del párpado de la calta, del amarillo más puro, que a su vez está dirigido al cenit, no alcanza al brillo de su «Sphère rose et chère», al que sólo puede envidiar el opaco espejo en este mundo.

La tercera estrofa permite reconocer que la equivalencia entre el «amarillo más puro» y «ta foi conjugale, ô l'Epouse», se indicaba irónicamente. Señora con parasol, rodeada de sus hijos leyendo, que primero sale como la calta orgullosa y luego corre inútilmente tras su esposo, quien desaparece en el horizonte imaginario del ángel que está sobre todas las montañas: así es la prosaica existencia de la familia burguesa empujada al marco de la naturaleza idílica y expuesta al ridículo.

En la cuarta estrofa, la naturaleza míticamente ensalzada, el lecho santo de la luna dorada de abril, se abandona ella misma a la perdición de la podredumbre que nace en las noches de agosto. La superficie del agua regresa, pero transformando el lecho dorado (verso 10) en una cubierta plomiza de agua, sobre la que un anciano pescador se mata trabajando en un bote pesquero inmóvil.

El poeta concede a esta figura en la última estrofa la voz de un Yo, que alza su queja en sus últimos gestos de inútil rebeldía. El apóstrofo «¡oh, bote cautivo!» contrasta en primer término con el «juguete de este oscuro grumo de agua», luego con los ademanes desesperados de los brazos, que son demasiado cortos para agarrar esta o aquella de las (¿salvadoras?) flores. Finalmente la queja se

crece a evocación de la escena del naufragio: mientras la res fustigada por un asta se evapora y las rosas del cañaveral se han enredado por la agitación, la superficie del agua se aparece como un ojo sin contornos, en cuyo fondo de lodo (¿más abismal todavía por «à quelle boue?») el bote amenaza con deshacerse de su cadena.

Si se vuelve al final de la lectura al principio del poema, no se abre a la comprensión de la estructura de su particular y fraccionario movimiento lírico del mismo modo que el sentido del título. «Mémoire» puede difícilmente aquí significar recuerdo como acto de conservar o rememorar, de buscar y reencontrar de un tiempo perdido. La ya continua y presente disposición del tiempo parece excluir toda evocación de lo acontecido. Al respecto quedaría todavía por ponderar si *mémoire* no podría tener aquí el significado de pro memoria, de recordatorio, de tener presente algo. La poesía de Rimbaud «Mémoire» concerniría entonces al tema de la poesía moderna, al «gran rechazo» que le queda tan sólo como «poesía sin dioses» en un mundo desencantado, y que se dirige contra el engaño del lenguaje poético, que nos prometía poder resguardarnos de la realidad empobrecida en un «château de présense, d’immortalité, de retour».

Así ha definido Yves Bonnefoy mismo en *L’acte et le lieu de la poésie* (1959) la posición de Rimbaud en el umbral de la lírica de la Modernidad. Bonnefoy elogia en el poema «Mémoire» que se ponga la situación del fracaso ante los ojos sin perseverar en la pura negación, sino que se dispensa a sí misma en la confesión de su fracaso: «Dans le château de la poésie de l’essence, quand l’infirmité s’y avoue, c’est de façon si archétypale, si pure qu’elle n’est plus un désir qui accepte de se perdre, mais l’âme qui se détache de ses entraves terrestres et veut ainsi se sauver» (I, p. 108). En vistas a la poesía de Rimbaud, que permite olvidar la muerte, aboga el corolario de Bonnefoy por una poética propia con la pregunta opuesta: «Ou aimons nous pour lui-même l’objet perdu, voulons-nous à tout prix le ressaisir?» (I, p. 109). No se trata entonces de encerrar la poesía – como Mallarmé– en un «château de parole», sino de igualar con una esperanza que sigue al principio «La poésie se poursuit dans l’espace de la parole, mais chaque pas en est vérifiable dans le monde réaffirmé. Elle opère la transmutation de l’abouti en possible, du souvenir en attente, de l’espace désert en cheminement, en espoir» (I, p. 132). La conversión de recuerdo en expectativa, de perfecto a posible –y con ello la salvación de la tierra abandonada por los dioses antiguos– pone por ello su poema «Le souvenir» de un modo ante los ojos, que hace natural leerlo como una réplica (inadvertida por el propio

Bonnefoy) a Rimbaud.

Si Bonnefoy con «Le souvenir» recuerda a la «Memoire» de Rimbaud, esto sucede desde el principio en una inversión del procedimiento lírico. Los campos simbólicos de violencia arquetípica o pureza arcádica, cuya serie evocadora define allí como aquí la composición, proceden en Rimbaud de la rebelión de un deseo que continuamente recae en la vida depravada; mientras que en Bonnefoy tienen su origen en un rechazo renovador que se dirige ante todo contra el arraigado vicio del recuerdo. En ello retoma la «barque trop grande» claramente el «canot immobile» de «Mémoire», irreconocible como cita por el fracasado esfuerzo de los tripulantes. Mas lo que permanece negado al «vieux dragueur» en Rimbaud, le toca en suerte al «rameur» en Bonnefoy en el apóstrofo de las alegrías de la tierra. Apoyado en esta repetición se puede establecer otra referencia intertextual. Los versos «ô canot immobile! oh! bras troupe courts! ni l'une / ni l'autre fleur: ni la jaune qui m'importune, / ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre» (versos 34-36) indican dos posibilidades desdeñadas, completamente análogas al ya discutido motivo fundamental del cruce de caminos en Bonnefoy, que en «Le souvenir» se tematiza por triplicado: «Je ne veux pas savoir la question qui monte» (verso 41), acto seguido con un Non enfático (también así en Rimbaud, verso 5) «Non, plutôt rendors toi, feu éternel» (verso 50), finalmente con un «Adieu, nous n'etions pas de même destin, / Tu as à prendre ce chemin et nous cet autre» (verso 100). La inalcanzable flor azul, quintaesencia del romanticismo retraído, corresponde en «Le souvenir» al rechazo a reavivar de nuevo el «fuego eterno», quintaesencia de la poesía divina: «Non, plutôt rendors-toi, feu éternel, / Tire sur toi la cape de tes cendres» (¡«cendres» recuerda a «amie à l'eau couleur de cendre»!). Fue fácil ser un poeta bajo los dioses, pero nosotros vivimos en un tiempo después de los dioses, se dice lapidariamente en L'acte et le lieu de la poésie: «Nous n'avons plus le recours d'un ciel pour garantir la transmutation poétique» (I, p. 109). De ello se sigue para «Le souvenir» que, aunque la «fiesta de los Dioses» evoque el recordatorio a la «casa de la infancia» en el tono de Hölderlin, no lo haga ya como el lugar verdadero de la poesía moderna. La pregunta por su otro camino, anticipado con la «flor amarilla» de Rimbaud, nos lleva hasta la siguiente estrofa.

IV. «Le souvenir» (versos 38-60)

El sencillo procedimiento por el que el narrador desvía la mirada de la ventana, atraviesa las habitaciones, baja de la bóveda de una iglesia, se agacha sobre una llama y luego abre una puerta ante la que hay un jardín con almendros, apenas permite ya reconocer aquí que se pasa por un espacio del recuerdo. Que allí «dormite una parte de lo que fui una vez», no desencadena un deseo de reencontrar el Yo pasado, tan poco como no se despierta tras las lumbres en la bóveda a otro «dormeur que l'on touche à l'épaule», sino que debe consentir otra vez en su sueño. No ha llegado la hora del recordar, la hora de «atizar el fuego en el espejo que podría hablar desde la oscuridad». Como si se tratara de transformar en el acto todo recuerdo en expectativa, todo lo realizado en posible, el narrador se desvía de nuevo con la mirada de la ventana (después de que el tiempo haya destruido como un río crecido la orilla del sueño) a «la terre que j'aimée», atraviesa la casa y sale al aire libre. ¿Cuál podría ser la pregunta que él no quiere escuchar, «la question de cette terre en paix»?

Esta pregunta no se pronuncia hasta la estrofa seis. Es la pregunta formulada ya hace mucho tiempo antes por el poeta T.S. Eliot en *The Waste Land*, pero allí desdeñada –una pregunta de Parzival que se le encomienda al poeta según el mito de Eliot de la cultura moderna: «Le Perceval en nous d'une conscience à venir n'aurait pas à se demander ce que sont les choses ou les êtres, mais pourquoi ils sont dans ce lieu que nous tenons pour le nôtre et quelle obscure réponse ils réservent à notre voix» (I, pp. 1-23). La oscura respuesta de una nueva 'poética de la tierra' nos deja descubrir en la tierra baldía la otra cara de la cabeza de Jano, aparece lo de nuevo posible en la ruina de todas las posibilidades perdidas. Después que la flor azul del romanticismo y su poesía de la memoria se han hecho tan inalcanzables como la anterior patria platónica, esta poesía de la tierra deviene en poesía de la eternidad, esbozada en tres asaltos de las estrofas posteriores («Et j'avance», verso 61; «Je vais», verso 71; «Je vais», verso 84). Ésta estaba escondida –para retomar la metafórica de Rimbaud– en el amarillo puro de la calta, que enderezada contra el cielo del mediodía ya no necesita envidiar la esfera más alta por su esplendor, porque ella atestigua en la pureza de su color y de sus gestos el 'verdadero lugar de la poesía', nuestra posesión escondida en la indigencia del mundo existente.

Excursus: El anti-platonismo de Bonnefoy

Esta interpretación puede apoyarse en que Bonnefoy ha abierto la colección de sus primeros poemas con un texto titulado «Anti-Platon» (1947). La siguiente pieza habría de hacer alusión a la metáfora de la caverna:

Captif d'une sale, du bruit, un home mêle des cartes. Sur l'une:

«Eternité, je te hais!» Sur une autre: «Que cet instant me délivre!»

Et sur une troisième encore l'homme écrit: «Indispensable mort». Ainsi

Sur le faille du temps marche-t-il, éclairé par sa blessure. (P, S. 37)*

El «preso en la caverna» opone a la perfección del ser eterno la liberación para el instante presente; a la idea de la inmortalidad, la afirmación de la muerte. El tiempo en el que éste avanza es la «falla en la piedra» («la faille») de la eternidad. No las «ideas perfectas que sólo pueden esfumarse en boca de los seres humanos» (p. 33), sino lo 'imperfecto es lo más elevado':

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,

Mais la nier sitôt connue, l'oublier nort,

L'imperfection est la cime. (P, p. 139)**

Lo perfecto es el umbral hacia el lugar verdadero, terreno, de la poesía, buscado en lo imperfecto –en el «Waste Land» de esta tierra–, del que se ha de tomar posesión como un más allá en el más acá y enseguida volver a ser negado para no recaer uno mismo en el platonismo inherente a toda poesía –la eternización de una existencia glorificada.

El poema «Le souvenir» está en su construcción caracterizado ejemplarmente por este principio de la poética de Bonnefoy que J. Starobinski ya distinguió con detalle como figura fundamental del «recommencement» en la oscilación pendular de écrire y décrire: «le moment où l'espoir s'enferme dans le monde des mots qu'il a lui-même construits, et la rupture, 'en avant', qui sacrifie les mots, pour un avenir habité par plus de vérité. Quitter le monde aride pour 'écrire', puis quitter l'écriture (inévitabile faute) pour le 'lieu'» (P, p. 25). Lo perfecto, lo que sólo puede ser la «seducción de un umbral» (P, p. 25) y ya no más fin y cumplimiento, excluye la estética secular del platonismo, la vuelta a la unidad perdida de lo verdadero, bueno y bello, del mismo modo que la forma moderna de la gnosis excluye el deseo de negar la mala realidad, para encerrarse en un «château de parole» (I, p. 109), en un segundo mundo de poesía pura. Bonnefoy ha cuestionado sin tregua la durante tanto tiempo indiscutida autoridad de la lírica moderna sin referencias, especialmente la sacralización de Mallarmé de «Le Livre» como un «camino errado para una gnosis moderna». Le reprocha el desprecio de la presencia de este mundo caído para nosotros, en nombre de otro orden de realidad supuestamente más elevado, un reproche que alcanza tanto la abstracción de la ciencia moderna como el mundo onírico de los surrealistas, pero también —en el caso del poeta cristiano Pierre Jean Jouve— la fe en última instancia no cristiana en un ascetismo salvador de la poesía (N, p. 245 y ss).

Los oscuros versos en «Le souvenir», «L'heure n'est pas venue de porter la flamme / Dans le miroir qui nous parle dans l'ombre. / J'ai à demeurer seul» (versos 54-65) podrían referirse también a la alegoría de la caverna. ¿No es aquí lo sensorialmente perceptible, como el espejo, dado como mera sombra? ¿Y no se hace reconocible hasta que el preso lleva la llama allí por su propia mano, cuando él mismo ilumina la oscuridad con la luz de la verdad? Esta hipótesis podría apoyar el que la llama, cuya hora todavía no ha llegado, esté en oposición al «feu éternel», a quien le fue dado el seguir dormitando. El contexto («dans l'église», «épiphanie») lo define como lámpara eterna de la liturgia cristiana. El rechazo a llevarlo a su manifestación completa es justificado con «puisque tu bois / Toi aussi à la coupe de l'or rapide» y remite visiblemente a la antigua cosmología, a «un feu qui y brûla à l'avant du monde», como se dice en un pasaje posterior (C, p. 42). Si se piensa en un pasaje anterior, «[...] ce feu qui imite dans l'être / Le feu plus grand qui luit sur les mondes déserts» (P, p. 146), entonces el «Non» de este rechazo está dirigido contra el camino de la poética platonizante que busca en todo lo terrenal una metáfora de la eternidad. La hora, que aquí todavía no ha llegado, de encender una llama terrenal en su

autosuficiente belleza, aparecerá después, cuando quien vuelve a la casa de su vida anterior deposita una rama sobre el «lecho de las llamas» («La branche» C, p. 44). Entonces el espejo se convierte en una metáfora aguda referida a la lumbre, «Je l'écoute qui cherche dans le miroir / Des braises le rameau de la lumière», y ésta en una variante posterior por una definición todavía mejorada de lo bello que la desplaza de su cielo platónico a su epifanía terrena:

V. «*Le souvenir*» (versos 61-70) / VI. (versos 71-83)

Ambas estrofas están construidas paralelamente y también entrelazadas a través de una pregunta retomada de modo diferente («Est-il vrai?», versos 63, 75). En la quinta estrofa el narrador se adentra en la hierba fresca; en la sexta, bordea la casa hacia un barranco; las dos veces dando las espaldas a la tierra que rodea el lugar. No se ilustra de modo concreto, «les choses du simple», sus elementos impuros (la hierba fresca, caminos arenosos, un almendro pequeño) no se enlazan en el horizonte de un paisaje (los caminos de pierden en una lejanía indeterminada). Y esto a pesar de que en el paso fuera de la casa se presenta la tierra como un ser presente inmediato, tentador («Présence, si consentante, si donnée»). La lírica de Bonnefoy se coloca más allá de toda estética de la naturaleza o de la vivencia. También la palabra de la poesía, así lo ha enfatizado él mismo apelando a Hegel (I, p. 117), no está en condiciones de concebir nada de lo inmediatamente dado; lo que puede conservar de la experiencia sensible es siempre sólo un marco o un paradigma en el que lo presente se extingue. Si la palabra de la poesía puede aún evocar lo perfecto, «la terre parfaite» desde su umbral, esto debe ocurrir en el estar suspendido entre dos mundos (Starobinski, P, p. 15), entre la realidad imperfecta y lo perfecto en ella escondido, el 'lugar verdadero'.

Este estar suspendido es tematizado en las estrofas paralelas a través de la forma interrogante que pasa por ellas en una larga parataxis –a través de la forma de una pregunta lírica, a la que le es propio dejar en suspenso la respuesta aparentemente prefijada como la sugiere una pregunta sólo retórica, y abrir un horizonte de significado posible, cuya concreción a partir de una comprensión sometida a examen es encomendada al lector. Las preguntas sucesivas tematizan el suspenso de la poesía entre los horizontes del recuerdo y de la expectativa. La

primera invita de nuevo a la fiesta de los dioses, pero ya no como fiesta de un verano (verso 35), sino como una fiesta llegada a su fin («Les guirlandes du soir de fête»).

Puede que el lector alemán tenga presente ante los ojos el «Andenken» de Hölderlin (ignoro si le era familiar a Bonnefoy), donde se han desvanecido imperceptiblemente los días festivos a las orillas del bello Garona en las que las mujeres morenas se posan en un suelo sedoso, cuando el recuerdo se dirige a un tiempo de la riqueza venido a menos, que encierra «lo bello de la tierra» como la «guerra alada». La pregunta formulada en «Le souvenir» de Bonnefoy no tiene el tono de la melancolía («al vivir solo, muchos años, bajo el poste deshojado»). Si se responde implícitamente a sí misma como pregunta lírica, si entonces es verdad que la «hora de la fiesta», y con ella el tiempo de la abundancia, pertenece irremisiblemente al pasado, Mnemosyne ya no puede ser invocada como madre de las musas, ni puede el recuerdo volverse hacia atrás –como pregunta que guarda luto sobre la pureza del origen– ni hacia adelante –como fuente de la posibilidad de un tiempo más bello por venir– el lugar y objeto auténticos de la poesía. Las voces del recuerdo se pierden en la lejanía, «por caminos de arena»; quien llore su pérdida no quiere saber nada de las posibilidades que entraña un nuevo despuntar del día.

Lo aquí desdeñado toma forma en el siguiente paso como un camino que se abre «sous l'étoile qui prépare le jour». Una forma hipotética, pues el apóstrofo que se coloca con «Terre, est-il vrai» se intensifica seis veces a un parallelismus membrorum (de «tant de sève» hasta «tant de désir de toi») hasta la abundancia de «terre parfaite»; tiene, por otra parte, la forma de una pregunta lírica que contiene en sí misma la respuesta: ¿no debería estar por tanto todo esto hecho para madurar como una fruta y estar preparado para nosotros y desprenderse de la rama en el instante del éxtasis? Sin embargo, la forma de la pregunta con la que termina la estrofa mantiene en suspenso la afirmación requerida, como de otro modo el esperado amanecer –como se puede observar poco a poco– permanece despuntando hasta el penúltimo verso del poema. El proceso externo que enmarca «Le souvenir» es un paso nocturno retomado continuamente, un andar y ponderar y un nuevo desechar caminos, como si el recuerdo mismo hubiera devenido en un espacio oscuro, como si a lo pasado no le perteneciera ninguna luz y la experiencia liberadora pudiera sólo ser esperada cuando el sujeto lírico despierte de ella a un día que comienza de nuevo. ¿Debería buscarse ahí el sentido del título *Ce qui fut sans lumière*?

Excursus sobre la poética de la Tierra

El apóstrofo enfático de la «terre parfaite» se mantiene en la forma de un deseo interrogante; lo que ésta ensalza nace de aquello de lo que carece, no de aquello que en su momento parecía preservar de abundancia de ser en su presente la antigua poesía de la naturaleza. «La poésie naît de sa propre carence» –así de lapidariamente lo ha formulado de nuevo Bonnefoy recientemente en la apertura del Coloquio Poésie et Vérite en Loche²⁵. La poesía de la Modernidad presupone el irremediable desmoronamiento y pérdida del mundo que sobrevino con el inicio de la época moderna. Una nueva poética de la Tierra no se encuentra en la lejanía temporal del origen de toda poesía, de la antigua armonía entre hombre y naturaleza; tampoco en el éxtasis temporal en otro mundo de lo bello. Lo que en su tiempo garantizaban los mitos y que hoy sólo el arte puede invocar como posibilidad: lo perfecto de una tierra en la que el ser humano puede establecer su morada, «non la nature, mais une terre; non la matière et ses lois mais un lieu et ses clefs fe voûte dans la parole» (p. 67), debe tener su origen del aquí y ahora del presente pobre (un «mauvaise présence»). El horizonte de una «terre parfaite» ha de ser reconocido en las huellas de lo más simple, en las «errants du réel, ces catégories du possible, ces éléments sans passé ni avenir, jamais entièrement engagés dans la situation présente, toujours en avant d'elle et prometteurs d'autre chose, que sont le vent, le feu, la terre, les eaux – tout ce que l'univers propose d'indéfini. Éléments concrets, mais universels [...]. On peut dire qu'ils sont la parole même de l'être, dégagé par la poésie» (I, p. 128). Dichas huellas son nombradas en muchos poemas de nuestro ciclo (por ejemplo: «Passant auprès du feu»; «Les puits»; «Les ronces»; «La rapidité des nuages»; «La branche»; «La neige»), de un modo que permite experimentarlas como pertenecientes a un lugar en el que resplandece lo infinito de un mundo limitado: «Je parle d'un objet qui appartient à ce monde qui s'ouvre à nous dans l'expérience du lieu, et de l'infini que l'on sent dans l'être propre du lieu bien qu'il se reserre dans l'absolu de cette présence étroite.» (1990, p. 295). En esta relación de «monde» y «lieu», la poética de la tierra de Bonnefoy podría coincidir con la dialéctica entre mundo y tierra en *Der Ursprung des Kunstwerks* de Heidegger.

Como allí el templo, la poesía propicia, en tanto que «erige otro mundo, que la

materia no desaparezca, sino que ante todo se muestre, y esto en lo abierto del mundo de la obra; la roca viene a soportar y a estar inmóvil y así deviene en primera instancia roca; los metales vienen a brillar y relucir, los colores a iluminar, los tonos a sonar, la palabra a decir»²⁶. Como allí la obra, permite aquí la poesía «a la Tierra ser Tierra» (p. 32). A esta concordancia, empero, se le opone inmediatamente que la poética de Bonnefoy está lejos de la dialéctica del ser histórico de la polémica entre mundo y tierra, y que él manifiestamente evita el concepto de obra, y que mientras para Heidegger la verdad se realiza por el arte, para Bonnefoy a la poesía se le opone una verdad que sólo puede nacer por la relación con nuestros semejantes, para el estar-con del otro. El mundo que se nos abre a través de la palabra fundante de la poesía en la experiencia de un lugar, no puede ya ser la Tierra, sino que tiene que ser una tierra que podamos experimentar con otros, y que sea habitable de nuevo para todos los otros: «Sabido que no es mediante la experiencia de la presencia que el prójimo se puede encontrar pleno, le hace falta buscar los deseos, los bienes, las impresiones, los valores que los habitantes de la tierra pueden aceptar cada uno sin tener que, pese a ello, dimitir. Para decir la presencia, la poesía debe elaborar un lugar que valga para todos. He ahí el tipo de universal que busca su verdad» (véase número 25, p. 267)*.

VII. «*Le souvenir*» (versos 84-114) / VIII (versos 115-121)

También tomo juntas estas dos estrofas porque están temáticamente relacionadas la una con la otra: la séptima evoca la patética situación de una despedida en una serie de versos que mide cinco veces el vocativo introducido «Adieu!», mientras que la octava revoca de nuevo con el último verso esta gran palabra como lo no decible. Por lo pronto parece como si el movimiento retomado con «Je vais», hiciera efectivo el paso fuera de la casa al aire libre, la poética de la tierra de Bonnefoy, que no presupone una experiencia aislada, sino compartida, fuera realizada, sorprendentemente –si no en el increíblemente bello cumplimiento del deseo. La sombra que parece acompañar a quien avanza paso a paso, toma para él los rasgos de una joven muchacha que anda descalza en la hierba y despierta el deseo de rodear su cara con las manos –«ce visage / qui est la terre même» (verso 91). Pero la equiparación de «jeune fille» y «la terre même», que él tiene presente en un gesto de amor, se le niega de inmediato. La presencia tan largo

tiempo presentida y aun así «misteriosamente cercana» elude en el instante su cumplimiento; la Tierra, el verdadero lugar de la poesía, no se deja poseer por un gesto de amor (versos 111-113). La joven muchacha no es como una amante y aquél que pone a aquélla ante sus ojos –en una comparación distanciada–, ya no es el hasta ahora sujeto lírico que habla, sino –asimismo en el cambio distanciada de «je» a «il»– el que irrumpe («celui qui part»), que ha de seguir otro camino que la juvenil figura de la Tierra, cuyos labios tocará el «Dios de la Tarde».

Aquí el movimiento lírico parece haber entrado de improviso en un horizonte mitológico. Éste es evocado en imágenes que de nuevo recuerdan al lector alemán al lenguaje himnico de Hölderlin: ofrenda y la doncella sirviendo a los dioses, que ya nunca más vuelve su rostro a la lumbre del hogar (versos 99-101), valle y súbito grito del pájaro cazador, sobre el que pesa lo desconocido (versos 104-106), río y murmullo grande y claro del agua, de todos modos, «no pertenece a su orilla» (versos 108/9), el Dios de la Tarde, que se inclina sobre la «luz que envejece» en el rostro de la doncella (versos 110/111), el juego amoroso entre Dios y Tierra, su mirada salvadora en el arder de las cosas, aquello de lo que el Dios se aleja en la noche (versos 115-120). Pero este horizonte mitológico no se aparece justamente como recuerdo al inmemorial hieros gamos, a las nupcias de cielo y tierra. El antiguo mito de la primera época del trato amigable entre dioses y hombres se aparece aquí, de tan cercano como se pone ante los ojos, como «image impénétrable»: como reclamo de una lejanía inalcanzable, como lo más cierto allí donde todo era duda, pero también como quimera y a la vez como presentimiento de un presente que se cumple, que hay que despedir justo cuando parece presentarse. El abandono del horizonte mitológico por la imagen áurea es introducido ya a través del trueque del sujeto lírico («Je vais») al caminante que irrumpe («celui qui part») y es mantenido a través del múltiple rechazo del repetido «Adieu». Y en la medida que la conciencia de lo indisponible progresa hacia la comprensión «Adieu, nous n'etions pas de même destin» y los caminos del caminante y la doncella se separan, el sujeto lírico puede sobre el «nous» mediador tomar de nuevo en tanto que Yo el lugar de la tercera persona del caminante: «J'envie le dieu du soir [...]» (verso 110). Aquí se cierra compositivamente un círculo alrededor de la «fiesta de Dios» en la casa de su niñez, que el principio del poema parecía augurar (versos 35-37) y de la que el yo narrador se sabe excluido de aquí en adelante. Con todo, el último «Adieu?» supone la forma de la duda y lega la pregunta de por qué la despedida del origen mitológico no puede ser la última palabra de la poesía de la Modernidad.

Excursus sobre el problemático sujeto lírico

Es significativo el cambio de pronombre personal de «Je» a «Il», a «Nous» y luego otra vez a «Je», sobre todo en un autor que quiere liberar al sujeto de los constreñimientos del yo narcisista. Sin embargo, la proclamada ‘muerte del sujeto’ no puede, para Bonnefoy, acabar en el oscilante ‘juego de significantes’, pues esta utopía no está en condiciones de derogar el que, en calidad de personas, estemos irremisiblemente ligados al aquí y ahora de nuestra existencia social, existencia que nos obliga a escoger y a responsabilizarnos (véase 25, p. 2). El cambio gramatical de «Je» a «celui qui part» recuerda a la crisis en «L’Arrière-pays», a un viaje para profundizar en los secretos de la pintura florentina, una empresa en la que el yo del que escribe quiere ver al «Il», por decirlo así, por encima del hombro, la empresa se interrumpe de nuevo porque le asaltan dudas. Cuando el autor observa que él escribe involuntariamente ahora en primera persona, ahora en tercera, se pregunta por el motivo de este desdoblamiento: «Que signifie ce dédoublement, ce ‘passage du Je au Il’, ce regard porté comme du dehors sur des fantômes?» (R, p. 41). ¿Se debe a que el recuerdo engaña, a que el principio de la experiencia no puede encontrarse en sí mismo ni en el destino imaginado del viajero, y mucho menos puede alcanzar aquello que los lugares del viaje preservan y al mismo tiempo esconden de éste, aquello que en ellos ha acontecido? «Et le voyageur se demande: le lieu ne garde-t-il rien de ce que pourtant a eu lieu? L’être s’oublie-t-il, instant par instant, est-ce à moi, à moi seul, de me souvenir?» (R, p. 44).

Lo que aquí se cuestiona –aunque no se formule explícitamente– es nada menos que la poética de la memoria de Proust: su pretensión cumplida en *A la recherche du temps perdu*, de que ni la inspiración ni la construcción poética, sino sólo el recuerdo todavía y como última instancia que permanece, garantiza la verdad de la poesía, y que éste podría recuperar más que su fuerza estética, la fuerza que se apropia del mundo, junto con la realidad olvidada del pasado, a la vez, la identidad perdida del sujeto, la integridad de su experiencia de sí. «Est-ce à moi seul de me souvenir?» –esta duda se alza contra la empresa de Proust de descubrir de nuevo el mundo, en su subjetiva particularidad en el tiempo perdido, en el camino del recuerdo no experimentado por nadie de este modo («de voir l’univers avec les yeux d’un autre»), en la confianza en la necesaria

evidencia del tiempo verdadero, no deformado, cuya huella en el olvido permite reencontrar sólo la «profana iluminación» (para hablar con W. Benjamin) de los momentos del recuerdo involuntario.

La crisis en «L'Arrière-pays» es de hecho una crisis de la experiencia de su ser propio y a la vez crisis del recuerdo. Tampoco los ocasionales 'souvenirs involontaires' pueden abrir auténticamente en el horizonte de lo pasado el antiguo camino a través de la Toscana, las experiencias del viajero que habían de convertirse en un libro. Imaginación y recuerdo, la representación de lo posible y la experiencia de lo fáctico, entran en conflicto: «Le voyageur ne se montrait pas là où l'histoire, la psychologie prédominent.» (R, p. 46). El libro empezado fue hecho pedazos, porque al escribiente le importaba la aclaración de su experiencia, aquella que no podía ser recuperada por una forma de escribir meramente imaginativa («parce que je ne voulais pas l'écriture imaginative, et schellée, mais l'analyse avertie, condition de l'expérience morale», R, p. 50). ¿No le habría sido más cercana la vuelta a su infancia —el material no elaborado de su propia experiencia?

En este sentido se pregunta Bonnefoy mismo en este párrafo añadiendo, además, una muestra: el recuerdo de dos paisajes opuestos de Francia entre los que se dividía el mundo de su infancia, cuando se despertó el primer deseo de un «arrière-pays», de otra tierra, verdadera más allá del horizonte de la realidad cotidiana. Pues la poética de la tierra de Bonnefoy excluye el solipsismo de la poesía de la memoria de Proust. Allí donde en «La Rue Traversière» busca una vez un lugar de su infancia ha de descubrir que en el transcurso de su vida se han formado dos recuerdos, cuyas imágenes ni siquiera se tocan, y ha de preguntarse «Quel est en moi celui qui s'efface quand l'autre, ou un autre, et quel autre, entre dans la petite maison près du canal [...]?» (R, p. 136). De lo que se seguiría lo siguiente, que tendría también su validez para la poesía: «À autrui [...] on est redevable du sens.» (T, p. 17). Lo que uno debe a otro sólo puede ser un mundo susceptible de ser compartido con él, no una experiencia incommunicable de un mundo recordado, puramente subjetivo. Y si se busca en Ce qui fut sans lumière un lugar del origen, este lugar es tal que en tanto que «lieu de l'évidence» tiene sus parajes en el recuerdo común de una pareja y sólo se entra en él para salir de él para siempre («L'adieu», sobre el que he de volver todavía).

IX. «Le souvenir» (versos 122-136)

En la última estrofa se coloca un horizonte arcádico en el lugar de la escena mitológica. Lo que le queda al sujeto lírico, después de haber despedido el recuerdo del mito en la poesía cercana a los dioses, es la poesía de la Tierra sin dioses. La poesía moderna, a la que compete el ser una «poésie sans les dieux» (I, p. 109), no puede por ello endiosar la capacidad del lenguaje. Ha de transformar poéticamente por sí misma la realidad vacía de sentido, tomar las huellas de lo más sencillo, de aquello a la vez concreto y universal (I, p. 128), huellas que permanecen reconocibles para el poeta en el presente desencantado. Por este presente debería estar en la novena estrofa «la maison vide» y «ce lieu désert de tous»: el lugar empobrecido que ha de ser abandonado para percatarse del sentido despierto de aquello que los sueños permitirían esperar. La transformación poética se introduce a su vez en las cuatro primeras estrofas con una aguda e inusualmente bella contaminación simbólica: sueños apiñados el uno contra el otro como ovejas que se marchan trotando (y temblando) en la primera escarcha. La llamada del pastor y el ladrido de los perros que preceden al amanecer continúan el escenario arcádico fantástico. Éste culmina en «Je vois l'étoile boire parmi les bêtes», un verso, que hace mundano el hieros gamos de la estrofa siete, en tanto que sólo la estrella se ha colocado en el lugar de Dios. Llama la atención la disposición temporal de la estrofa: tres veces aparece el pasado en la evocación presente, «l'appel du berger d'autrefois retentit encore», «J'entends l'aboi qui précédait le jour», «et résonne encore la flûte». ¿No pide aquí la palabra el recuerdo, aunque el autor ha evitado ostensiblemente desde el principio en «Le souvenir» reunir recuerdos en una casa antes habitada para el cuadro de conjunto de un tiempo pasado y luego reencontrado, experimentado subjetivamente? Salpicaduras de pretérito se encuentran ya en estrofas anteriores: «L'oiseau dont nous ne savions pas le nom» (v. 20), «la terre que j'ai aimée» (v. 26), «et nous ne savions si c'était en nous» (v. 31), «Où dort une part de ce que je fus» (v. 45). Pues «la tierra que amé» no toma ninguna forma que dejara adivinar algo de una experiencia inconfundiblemente privada. El lugar del origen del que parte «Le souvenir» para renovar el mundo ajeno a los sentidos es más antiguo que el recuerdo privado del yo que habla. La posibilidad de la renovación comienza en lo más sencillo y antiguo –por los «camino más antiguos», en los que las ovejas marchan en la imagen por los sueños antes del despuntar del nuevo día. El recuerdo permanece subordinado a esta partida a lo todavía y de nuevo posible. Cuando la lámpara de delante del establo, como

después la estrella, se ha borrado del nivel del agua del abrevadero al amanecer, siempre queda aún perceptible el tono de la flauta en el vaho de la luz de la mañana: «Et résonne encore la flûte / Dans la fumée des choses transparentes». El oscuro sentido de este último verso puede aclarar un párrafo paralelo. El tono de la flauta puede transformar el Todavía en un De nuevo, en la melodía de una poesía de la Tierra a la que basta un lugar mínimo para crearla de nuevo.

Chemins,

Non, ce n'est pas dans vos rumeurs que rien s'achève

Vous êtes un enfant qui joue de la flûte

Et dont les doigts confiants recreant le monde

De rien qu'un peu de terre où se prend le soufflé.

Et le temps a posé.

Sa main sur son épaule, et se laisse aveugle

Conduire sous la voûte des nombres purs. (C, p. 60)*

EPÍLOGO: SOBRE EL SENTIDO DEL TÍTULO CE QUI FUT SANS LUMIÈRE

La relación en la que el poema de apertura puede estar con el título del ciclo, es algo que, por lo pronto, permanece oculto. Como palabra clave periódica, «la lumière» toma distintas significaciones antes de concretarse en un sentido poetológico específico. En el juego de metáforas de la luz del ciclo, el sentido poetológico se ofrece contra la cosmología del fuego original – contra la tradición platónica de la luz transcendente de la verdad – («D'un feu qui y brûla à l'avant du monde»; C, p. 42). El cielo tiene su otra luz, el ciclo giratorio de las

estrellas, eterno en su indiferencia («Mais le ciel / a son autre lumière. Et n'a pas cessé / le cycle de l'indifférence de l'étoile»; C, p. 96). Saber esto y aun así amar la luz es un saber de la poesía (C, p. 42). Es parecido a la canción del grillo, un «chant qui est matière faite voix / et peut-être, lumière mais pour rien» (C, p. 6). No es un «destello de lo eterno», sino una fuerza antagónica de lo terrenal que espera en cada rama seca ser prendida por la llama de la belleza («c'est la flamme / qui dans l'eau du bois mort / se baigne nue»; C, p. 62 —en la segunda parte del ciclo que gira alrededor de este tema). En las partes III y IV, en las que se ha insertado una écfrasis, dicho avivamiento de la llama se corresponde a la actividad del artista. En «Dedham, vu de Langham» (dedicado a Constable) se alaba al pintor porque bajo su mano la luz no es violencia que destruye todas las formas, «mais une joie / dans les coupes mêmes noircies du jour de fête» (C, p. 66). Su mano sabría llevar las cosas a su verdadero lugar: «Elle enveloppe là leurs dos de lumière [...] Elle sait rassembler leur troupe craintive / pour le piétinement de nuit, sur un sol nu» (C, p. 68; aquí vuelve el motivo arcádico de la última estrofa de «Le souvenir», sólo que expuesto metonímicamente para explicitar la actividad poética de recolectar lo esparcido!). La mano del pintor sabría descifrar las huellas de lo más simple: «Quelques figures simples, quelques signes / qui brillent tau-delà des mots, indéchiffrables / dans l'immobilité du souvenir» (C, p. 69). Si el paisajista puede volver a evocar las cosas olvidadas y renovar sólo a través de la luz la indiferente mirada de la Tierra («Les fruits, les voix, les reflets, les rumeurs, / le vin léger dans rien que la lumière»; C, p. 69), esta luz no acude en su ayuda desde el recuerdo. Como si se tratara de un recuerdo en cuya detención se han hecho indescifrables las figuras y los signos de la vida, casi quiere parecer para Bonnefoy el lugar sin luz propia en el que pudiera irrumpir por poco tiempo —como en Proust— todo rayo iluminador de un «souvenir involontaire».

«Qu'est-ce que la lumière? / Que'est-ce que peindre ici, de nuit?» (C, p. 73), por ello se pregunta en la segunda écfrasis «Psyché devant le château d'Amour» (dedicado a Claude Lorrain). La descripción de la figura deja abierto si la psique se ha derrumbado ante el castillo o si canturrea a media voz. Este canto anticipa una visión de la quinta y última parte del ciclo, el niño en un árbol que responde a la pregunta «¿quién eres tú?» con otra pregunta: «Qui es-tu? Puisque tu ne sais pas souffler la flamme. / Qui es-tu? Vois, moi je souffle le monde, / il fera nuit, je ne te verrai plus, / veux-tu que ne nous reste que la lumière?» (C, p. 89). Avivar la llama que permite al mundo volver a respirar y comenzar de nuevo no le atañe al recuerdo, sino sólo al arte, o —si sigue la Allegorese en «Le pays du sommet des arbres»— a un niño que juega (quizás colocado allí en una reinterpretación

profana de la sophia sagrada):

On dit que la lumière est un enfant

Qui joue, qui ne veut rien, qui rêve ou chante.

Si elle vient à nous c'est par jeu encoré,

Touchant le sol d'un pied distrait, qui serait l'aube. (C, p. 92)*

El supuesto de esta interpretación, que el ciclo de Bonnefoy traza una despedida más o menos explícita de la «poésie de la mémoire» vinculada al nombre de Marcel Proust, se deja confirmar conclusivamente en el poema, todavía no comentado, «L'adieu». Es el cuarto de la primera parte del ciclo, que muestra la mayoría de las huellas de la memoria a un lugar que el sujeto lírico comparte con un Tú innombrado²⁷. Desde el segundo poema aparece más a menudo nous junto a tu en el lugar del je solitario y se multiplican las formas temporales pretéritas: «Nous regardions nos arbres» (C, p. 17), «Il y a nombre d'années, / A.V., / Nous avons vu le temps venir au-devant de nous / qui regardions par la fenêtre ouverte / de la chambre au-dessus de la chapelle» (C, p. 19), «Es-tu venu pair besion de ce lieu» (C, p. 27), «Et venaistu pur la nuque ployée / là-haut, dans cette chambre» (C, p. 28). El cuarto poema nombra estos lugares del recuerdo en una vuelta al «lugar de nuestro origen», que entretanto —como ya anuncia el título— se encontraba bajo el signo de la despedida. El poema profundiza en por qué esta vuelta al origen no podía asimilarse con el sentimiento de felicidad de un tiempo reencontrado, sino que debía conducir a despedirse de él para siempre. El recuerdo de lo pasado que se desprende del antiguo monumento desde que se quedó en ruinas, es ensalzado míticamente en el contraste del antes y el ahora:

Nous sommes revenus à notre origine.

Ce fut le lieu de l'évidence, mais déchirée.

Les fenêtres mêlaient trop de lumières,

Les escaliers gravissaient trop d'étoiles

Qui sont des arches qui s'effondrent, des gravats,

Le feu semblait brûler dans un autre monde. (C, S. 21)*

Si la casa en ruinas era el 'lugar de la evidencia', que aparece hecho pedazos, entonces se plantea la pregunta de en qué consistía exactamente tal evidencia y de si el solo poder destructivo del tiempo llevó a su pérdida. ¿No estaba siempre la evidencia de lo inmediatamente verdadero y entero ya dividida; no era la luz que parecía desbordarse por la ventana un fuego que ardía en otro mundo? ¿No nacía del deseo de poblar con imágenes el espacio doméstico la representación de las escaleras que parecían encaramarse a las estrellas, mientras que el olvido, ya desaparecía sin detenerse como una barca pesadamente cargada con piedras rojas, ya depositaba sus cenizas sobre lo soñado? ¿No se obtenía la evidencia de lo original –el saberse en el lugar verdadero–, de modo que uno pudiera seguir preguntándose para no saber nada de la falla que separa parecer y ser ya en el lugar del origen? ¿No son los paraísos verdaderos –para hablar con Proust– en primer término los paraísos perdidos; no es evidente el lugar de la evidencia hasta la mirada retrospectiva de la conciencia separada de tal lugar, cuando no constituida a través de tal mirada?

Sin embargo, la poetología de Bonnefoy es todo menos sentimental. Si retoma la figuración arcaica de la vuelta al origen, no lo hace para restaurar un tiempo pasado en la belleza áurea del recuerdo, sino para encontrar lo venidero en lo pasado, para encontrar la posibilidad de su renovación a la luz de lo primitivo de las cosas ignoradas:

L'avenir se prend-il dans l'origine

Comme le ciel consent à un miroir courbe,

Pourrons nous recueillir de cette lumière

Qui a été le miracle d'ici

La semence dans nos mains sombres, pour d'autres flaques

Au secret d'autres champs 'barrés de pierres'? (C, p. 23)*

La posibilidad de renovación del mundo le es dada a la palabra poética en tanto que puede traer al lenguaje la concidentia oppositorum de origen y futuro, tarde y mañana, temor y alegría, muerte y nacimiento:

Est-il vrai, mon amie,

Qu'il n'y qu'un seul mot pour designer

Dans la langue qu'on nomme la poésie

Le soleil du matin et celui du soir,

Un seul cri de joie et le cri d'angoisse,

Un seul l'amont désert et les coups de haches,

Un seul le lit défait et le ciel d'orage,

Un seul l'enfant qui naît et le dieu mort? (C, p. 21 y ss)**

La apología de Bonnefoy responde a esta pregunta con una réplica a la sentencia (introducida por mí) de Marcel Proust. El lugar de la evidencia no se encuentra en el paraíso del recuerdo. Su figura original, el jardín bíblico del Edén, se ha perdido para siempre. Está esparcido sobre las ruinas del mundo, como las flores que fueron cortadas sobre la pobre hierba. Volver a recogerlas es la tarea absolutamente terrenal de la poesía («Le paradis est épars, je le sais, / c'est la tâche terrestre d'en reconnaître / les fleurs disséminées dans l'herbe pauvre»). Como Adán y Eva (con un homenaje a la última, caracterizada por «le premier regret» y «le premier courage»), la pareja posterior debe también pasar a través del jardín para encontrar el valor de atravesar el umbral que requiere la salida del

lugar de la certeza a lo incierto de los mundos posibles. «Tout est toujours à remailler le monde» (verso 5): no reencontrar el paraíso del recuerdo o en lugar del suyo construir un paraíso de las palabras, es la tarea interminable de la poesía. Se trata más bien para ella de rebasar una y otra vez el lugar de la certeza – «le lieu pour vaincre, pour nous vaincre» (verso 54), para ordenar e iluminar de nuevo un mundo sin luz divina. Y para ello no es necesaria ninguna otra fuente de inspiración más pura que la pila de la fuente medio rota que está delante de la antigua casa, que emana su agua inútilmente a cada amanecer – como la palabra de la poesía (verso 31):

Certes, le lieu pour vaincre, pour nous vaincre, c'est ici

Don't nous partons, ce soir. Ici sans fin

Comme cette eau qui s'échappe de l'auge.*

YVES BONNEFOY: LE SOUVENIR**

I. Ce souvenir me hante, que le vent tourne

D'un coup, là-bas, sur la maison fermée.

C'est un grand bruit de toile par le monde,

On dirait que l'étoffe de la couleur

Vient de se déchirer jusqu'au fond des choses.

Le souvenir s'éloigne mais il revient,

C'est un homme et une femme masques, on dirait qu'ils tentent

De mettre à flot une barque trop grande.

Le vent rabat la voile sur leurs gestes,
Le feu prend dans la voile, l'eau est noire,
Que faire de tes dons, ô souvenir.

II. Sinon recommencer le plus vieux rêve,
Croire que je m'éveille? Le nuit es calme,
Sa lumière ruisselle sur les eaux,
La voile des étoiles frémit à peine
Dans la brise qui passe par les mondes.
La barque de chaque chose, de chaque vie
Dort, dans la masse de l'ombre de la terre,

III. Et la maison respire, presque sans bruit,
L'oiseau dont nous ne savions pas le nom dans la vallée
À peine a-t-il lancé, on dirait moqueuses
Mais non sans compassion, ce qui fait peur,
Ses deux notes presque indistinctes trop près de nous.
Je me lève, j'écoute ce silence,
Je vais à la fenêtre, une fois encoré,
Qui domine la terre que j'aimée.
Ô joies, comme un rameur au loin, qui bouge peu

Sur la nappe brillante; et plus loin encoré
Brûlent sans bruit terrestre les flambeaux
Des montagnes, des fleuves, des vallées.
Joies, et nous ne savions si c'était en nous
Comme vaine rumeur et lueur de rêve
Cette suite de salles et de tables
Chargées de fruits, de pierres et de fleurs,
Ou ce qu'un dieu voulait, pour une fête
Qu'il donnerait, pusque nous consentions,
Tout un été dans sa maison d'enfance.

IV. Joies, et le temps qui vint au travers, comme un fleuve
En crue, de nuit, débouche dans la rêve
Et en blesse la rive, et en disperse
Les images les plus sereines dans la boue.
Je ne veux pas savoir la question qui monte
De cette terre en paix, je me détourne,
Le traverse les chambres de l'étage
Où dort toute une part de ce que je fus,
Je descends dans la nuit des arches d'en bas
Vers le feu qui végète dans l'église,

Je me penche sur lui, qui bouge d'un coup
Comme un dormeur que l'on touche à l'épaule
Et se redresse un peu, levant vers moi
L'épiphanie de sa face de braise.
Non, plutôt rendors-toi, feu éternel,
Tire sur toi la cape de tes cendres,
Réacquiesce à ton rêve, puisque tu bois
Toi assi à la coupe de l'or rapide.
L'heure n'est pas venue de porter la flamme
Dans le miroir qui nous parle dans l'ombre,
J'ai à demeurer seul. J'ouvre la porte
Qui donne sur les amandiers dont rien ne bouge,
Si paisible est la nuit qui les vêt de lune.

V. Et j'avance, dans l'herbe froide. Ô terre, terre,
Présence si consentante, si donnée,
Est-il vrai que déjà nous ayons vécu
L'heure où l'on voit s'éteindre, de branche en branche,
Les guirlandes du soir de fête? Et on ne sait,
Seuls à nouveau dans la nuit qui s'achève,
Si même on veut que reparaisse l'aube

Tant le coeur reste pris à ces voix qui chantent
Là-bas, encore, et se font indistinctes
En s'éloignant sur les chemins de sable.

VI. Je vais

Le long de la maison vers le ravin je vois
Vaguement miroiter les choses du simple
Comme un chemin qui s'ouvre, sous l'étoile
Qui prépare le jour. Terre, est-il vrai
Que tant de sève dans l'amandier au mois des fleurs,
Tant de feux dans le ciel, tant de rayons
Dès l'aube dans les vitres, dans le miroir,
Tant d'ignorances dans nos vies mais tant d'espoirs,
Tant de désir de toi, terre parfaite,
N'étaient pas faits pour mûrir comme un fruit
En son instant d'extase se détache
De la branche, de la matière, saveur pure?

VII. Je vais,

Et il me semble que quelqu'un marche près de moi,
Ombre, qui sourirait bien que silencieuse

Comme une jeune fille, pieds nus dans l'herbe,
Accompagne un instant celui qui part.
Et celui-ci s'arrête, il la regarde,
Il prendrait volontiers dans se mains ce visage
Qui est la terre même. Adieu, dit-il,
Présence qui ne fut que pressentie
Bien que mystérieusement tant d'annes si proche,
Adieu, image impénétrable qui nous leurra
D'être la vérité enfin presque dite,
Certitude, là où tout n'a été que doute, et bien que chimère
Parole si ardente que réelle.
Adieu, nous ne te verrons plus venir près de nous
Avec l'offrande du ciel et des feuilles sèches,
Nous ne te verrons pas rapprocher de l'âtre
Tout ton profil de servante divine.
Adieu, nous n'étions pas de même destin,
Tu à a prendre ce chemin et nous cet autre,
Et entre s'épaissit cette vallée
Que l'inconnu surplombe
Avec un cri rapide d'oiseau qui chasse.
Adieu, tu es déjà touchée par d'autres lèvres,

L'eau du fleuve n'appartient pas à son rivage

Sauf par le grand bruit clair.

J'envie le dieu du soir qui se penchera

Sur le vieillissement de ta lumière.

Terre qu'on appelle la poésie

T'aura tant désirée en ce siècle, sans prendre

J'aurais sur toi le bien du geste d'amour!

VIII. Il l'a touchée de ses mains, de ses lèvres,

Il la retient, qui sourit, par la nuque,

Il la regarde, en ces yeux qui s'effacent

Dans la phosphorescence de qui est.

Et le maintenant, enfin, il se détourne.

Je le vois qui s'éloigne dans la nuit.

Adieu? Non, ce n'est pas le mot que je sais dire.

IX. Et mes rêves, serrés

L'un contre l'autre et l'autre encoré, ainsi

Le sortie des brebis dans le premier givre,

Reprennent piétinant leurs plus vieux chemins.

Je m'éveille nuit après nuit dans la maison vide,

Il me semble qu'un pas m'y précède encore.

Je sors

Et m'étonne que l'ampoule soit allumée

Dans ce lieu déserté de tous, devant l'étable.

Je cours derrière la maison, parce que l'appel

Du berger d'autrefois retentit encore.

J'entends l'aboi qui précédait le jour,

Je vois l'étoile boire parmi les bêtes

Qui ne sont plus, à l'aube. Et résonne encore la flûte

Dans la fumée des choses transparentes.

Traducción

I. Este recuerdo me acosa, que el viento gira

De un golpe, allí abajo, sobre la casa cerrada.

Es un gran ruido de tela por el mundo,

Se diría que la materia del color

Acaba de desgarrarse hasta el fondo de las cosas.

El recuerdo se aleja pero regresa,

Es un hombre y una mujer enmascarados, se diría que intentan

Poner a flote una barca demasiado grande.

El viento abate la vela sobre sus gestos,
El fuego prende en la vela, el agua es negra,
¿qué hacer de tus dones, oh, recuerdo?

II. Sino recomenzar el sueño más viejo,
¿Creer que me despierto? La noche es tranquila,
Su luz chorrea sobre las aguas,
La vela de las estrellas se estremece apenas
En la brisa que pasa por los mundos.
La barca de cada cosa, de cada vida
Duerme, en la masa de la sombra de la tierra,

III. Y la casa respira, casi sin ruido,
El pájaro del que no sabemos el nombre en el valle
Apenas ha lanzado, se diría que burlonas
Pero no sin compasión, lo que da miedo,
Sus dos notas casi indistintas demasiado cerca de nosotros.
Me levanto, escucho este silencio,
Voy a la ventana, una vez más,
Que domina la tierra que amo.
¡Oh, alegrías, como un remero a lo lejos, que se mueve poco

Sobre el mantel brillante; y más lejos todavía
Se queman sin ruido terrestre las antorchas
De las montañas, de los ríos, de los valles.
Alegrías, y no sabemos si estaba en nosotros
Como vano rumor y resplandor de sueño
Esta serie de salas y mesas
Cargadas de frutos, de piedras y de flores,
O esto que un dios quería, para una fiesta
Que iba a dar, puesto que consentíamos,
Todo un verano en su casa de infancia.

IV. Alegrías, y el tiempo que viene de través, como un río
Crecido, de noche, desemboca en el sueño
Y hiere la ribera, y dispersa
Las imágenes más serenas en el barro.
De esta tierra en paz, me aparto,
Atravieso las habitaciones del piso
Donde duerme toda una parte de aquello que he sido,
Desciendo en la noche de las arcas de abajo
Hacia el fuego que vegeta en la iglesia,
Me cuelgo sobre él, que se mueve de un golpe

Como un durmiente al que se le toca la espalda

Y se remueve un poco, levantando hacia mí

La epifanía de su cara de brasa.

No, más bien, duérmete, fuego eterno,

Pon sobre ti la capa de tus cenizas,

Descansa en tu sueño, puesto que bebes

Tú también a la copa del oro rápido

La hora no ha llegado de portar la llama

En el espejo que nos habla en la sombra,

Tengo que permanecer solo. Abro la puerta

Que da sobre los almendros donde nada se mueve,

Tan pacífica es la noche que los viste de luna.

V. Y avanzo, en la hierba fría. ¡Oh, tierra, tierra,

Presencia tan consintiente, tan cara,

¿es cierto que ya hemos vivido

La hora donde se ve extenderse, de rama en rama,

Las guirnaldas de la tarde de fiesta? Y no se sabe

Solos de nuevo en la noche que se acaba,

Si incluso se quiere que reaparezca el alba,

De tal manera el corazón queda preso a estas voces que cantan

Ahí abajo, todavía, y se hacen indistintas
Alejándose sobre los caminos de arena.

VI. Voy

A lo largo de la casa hacia el barranco veo
Vagamente reflejarse las cosas de lo simple
Como un camino que se abre, bajo la estrella
Que prepara el día. Tierra, ¿es cierto
Que tanta savia en el almendro en el mes de las flores,
Tanto fuego en el cielo, tantos rayos
En el alba en los cristales, en el espejo,
Tantas ignorancias en nuestras vidas pero tantas esperanzas,
Tanto deseo de ti, tierra perfecta,
No eran hechos para madurar como una fruta
En su instante de éxtasis se separa
De la rama, de la materia, sabor puro?

VII. Voy,

Y me parece que alguien camina cerca de mí,
Sombra, que sonreiría aunque silenciosa
Como una muchacha, pies desnudos en la hierba,

Acompaña un instante a aquel que parte.
Y éste se detiene, la mira,
Cogería con gusto entre sus manos este rostro
Que es la tierra misma. Adiós, dice,
Presencia que no fue más que presentida
Aunque misteriosamente tantos años cercana,
Adiós, imagen impenetrable que nos engaña
Pareciendo ser la verdad en fin casi dicha,
Certeza, allí donde todo no ha sido más que duda, y aunque quimera
Palabra tan ardiente que real.
Adiós, no te veremos más venir cerca de nosotros
Con la ofrenda del cielo y de las hojas secas,
No te veremos acercarte a la chimenea
Todo tu perfil de divina sirviente.
Adiós, no tenemos el mismo destino,
Tú debes tomar este camino y nosotros este otro,
Y en el medio se espesa este valle
Que lo desconocido domina
Con un grito rápido de pájaro que caza.
Adiós, estás ya tocada por otros labios,
El agua del río no pertenece a su ribera

Excepto por el gran ruido claro.
Envidio al dios de la tarde que se colgará
Sobre el envejecimiento de tu luz.
Tierra que llaman la poesía
¡Te habrán deseado tanto en este siglo, sin tomar
Jamás sobre ti el bien del gesto de amor!

VIII. Ha tocado sus manos, sus labios,
La retiene, sonrío, por la nuca,
La mira, en sus ojos que se borran
En la fosforescencia de quien es.
Y ahora, en fin, él se vuelve.
Lo veo alejándose en la noche.
¿Adiós? No, no es la palabra que yo sé decir.

IX. Y mis sueños, apretados
Uno contra el otro y el otro otra vez, así
La salida de las ovejas con la primera escarcha,
Retoman saltando los más viejos caminos.
Me despierto noche tras noche en la casa vacía,
Me parece que un paso me precede todavía.

Salgo

Y me sorprende que la bombilla esté encendida

En este lugar desierto de todos, delante del establo.

Corro tras la casa, porque la llamada

Del pastor de otro tiempo resuena todavía.

Escucho el ladrido que precedía al día,

Veo la estrella beber entre las bestias

Que ya no existen, al alba. Y resuena todavía la flauta

En el humo de las cosas transparentes.

ARTHUR RIMBAUD: MÉMOIRE*

I. L'eau claire; comme le sel des larmes d'enfance,

L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;

la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes

sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;

l'ébat des anges ; - Non. . . le courant d'or en marche,

meut ses bras, noirs, et lourds et frais surtout,

d'herbe. Elle, sombre, ayant le ciel bleu pour ciel-de-lit,

appelle pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

II. Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.
Les robes vertes et déteintes des fillettes
font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.
Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière
le souci d'eau - ta foi conjugale, ô l'Épouse ! -
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère.

III. Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle ;
des enfants lisant dans la verdure fleurie
leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par delà la montagne ! Elle, toute
froide et noire, court ! après le départ de l'homme !

IV. Regrets des bras épais et jeunes d'herbe pure !
Or des lunes d'avril au cœur du saint lit !
Joie des chantiers riverains à l'abandon,

en proie aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures !

Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleine
des peupliers d'en haut est pour la seule brise.

Puis, c'est la nappe, sans reflets, source grise :
un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

V. Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur ; ni la jaune qui m'importune,
là ; ni la bleue, amis, à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !

Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !

Mon canot toujours fixe ; et sa chaîne tirée

Au fond de cet œil d'eau sans bords, - à quelle boue ?

Traducción

I. El agua clara, sal de lágrimas de la infancia,
El asalto al sol de carnes de mujeres blancas;
las sedas, en tropel, con el lis puro, oriflamas

por los muros que antaño la doncella amparara;
batir de ángeles; —No. . . el río es oro en marcha:
mueve sus brazos, negros, graves, frescos, de yerba:
se hunde en el Cielo azul, su dosel, y se inventa
por cortinas la sombra del alcor y del arca.

II. La baldosa empapada tiende sus chorros límpidos.

El agua viste de oro hondo las camas listas.

Las prendas de las niñas, verdes, descoloridas,
hacen de sauces llenos de pájaros y brincos.

Más pura que una onza, párpado de oro cálido,
la centellas en el agua —Tu fe nupcial, ¡qué Esposa!
envidia, a mediodía, desde su espejo opaco,
del calinoso cielo la esfera amada y rosa.

III. La Señora resiste de pie, por la pradera

donde nievan los hilos del trabajo; sombrilla

en mano; por altiva, pisotea la ombela;

niños están leyendo en la yerba florida

libros de cuero rojo. Él, pesadumbre enorme,

cual mil ángeles blancos que en ruta se dispersan,

se va, tras la montaña. ¡Ella, gélida y negra
corre y corre! después de que se ha ido el hombre.

IV. ¡Añoranza de hierba pura de espesos brazos!

¡Oro lunar de abril en el fondo del lecho!

¡Gozo de los cantales del río, abandonados,
en agosto, al brotar sus podridos desechos!

¡Que ahora llore al lamer los muros! El aliento
de los chopos, en lo alto, pertenece a la brisa.

Luego, se estancará, gris, sin luz, sin venero:
un viejo, que draga, en su barca inmóvil, se agita

V. Jugete de este ojo de agua triste, no atinan

a coger, bote inmóvil, mis brazos a ninguna

de las dos flores: ni la jalde, allá, importuna,

ni la azul, cuyo oriente es de color ceniza.

¡Polvo de las salcedas que agita un ala inmensa!

¡Gladio de los gladiolos que el día ha devorado!

Mi bote, siempre quieto; anclada su cadena

en el fondo del ojo, sin bordes, —¿en qué barro?

Notas al pie

¹ La obra de Y. Bonnefoys será citada con las siguientes abreviaturas: Poèmes, con Prólogo de J. Satoribinski, Paris² (= P); Le nuage rouge – Essai sur la poétique, Paris, 1977 (= N); L’Improbable et autres essais, Paris, 1980 (= I); Récits en rêve, Paris, 1987 (= R); Ce qui fut sans lumière (= C); La vérité de la parole, Paris, 1988 (= V).

² En su Prólogo a los Poèmes (P, p. 9n).

³ Prosigo lo que en Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik (p. 152) quedó en una nota a pie de página.

⁴ Ästhetik, editado por F. Bassenge, Berlín, 1955, p. 57. [Traducción al castellano: Introducción a la estética, Península, Barcelona, 1985. N.T.]

⁵ «Andenken», en Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt/M. 1963, p. 83. [Traducción al castellano: Heidegger, Martin, Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Ariel, Barcelona, 1983. Dado que no hay una correspondencia exacta entre la cita de Jauß i la citada traducción, se propone una traducción propia de la aliteración de Jauß de la cita de Heidegger. N.T.]

⁶ Según P. Szondi «Überwindung des Klassizismus», en Hölderlinstudien, Frankfurt am Main, 1967, pp. 85-104, especialmente p. 98.

⁷ Carta a Böhlendorf («den freien Gebrauch des Eigenen»), Sämtliche Werke, editado por F. Beissner, vol. 2, p. 220. Para una lectura posterior, véase H. Bachmaier: «Hölderlins Erinnerungsbegriff in der Homburger Zeit», en Homburg von der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte, editado por Chr. Jamme y O. Pöggeler, Stuttgart, 1981, pp. 131-160.

⁸ Al respecto, véase G. Hess, Die Landschaft in Baudelairs, Fleurs du Mal», Heidelberg 1955, pp. 19-20. Allí se encuentra también una discusión de todos los ensayos de Baudelaire para una poética de la memoria (pp. 107-122), que voy a seguir en general.

⁹ En *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., p. 152 y ss.

¹⁰ Salon de 1846, en *Œuvres complètes*, 2 vol., editado por Pichois (Pléiade) París 1975/6, vol. 2, p. 455. [Trad. cast.: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Machado Libros, 2005³.]

¹¹ Ibid., vol. 2, p. 697 y ss.

¹² Ibid., vol. 2, p. 621. [«Descompone toda la creación, y, con los materiales amontonados y dispuestos siguiendo reglas de las que no se puede encontrar el origen en otra parte que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo». Traducción del francés a cargo de Francisco Conde Soto].

¹³ Ibid., vol. 2, p. 506.

¹⁴ Ibid., vol. 2, p. 690.

¹⁵ Ibid., vol. 1, p. 690.

¹⁶ Ibid., vol. 1, p. 498.

¹⁷ Ibid., vol. 1, p. 99; véase al respecto la reseña de J. Starobinski, «Je n'ai pas oublié...» (Baudelaire: poème XCIX des *Fleurs du Mal*), en *Au bonheur des motes – Mélanges en l'honneur de G. Antoine*, Nancy, 1984, pp. 419-429.

* [«Recordarás la belleza de las caricias /la dulzura del hogar y el encanto de las tardes, / ¡Madre de los recuerdos, reina de las amantes!». Traducción a cargo de Francisco Conde Soto].

¹⁸ Hess (véase nota número 8), p. 156.

¹⁹ Sobre esto, véase más concretamente *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., p. 154.

²⁰ «Mnemosyne – Literatur unter den Bedingungen der Moderne: ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung», en *Mnemosyne – Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung*, editado por A. Assmann y D. Harth, Frankfurt am Main, 1991, pp. 83-100. La solitaria cita de Mallarmé: «Je dis: Une Fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose

d'autre que les calices sus, musicalement, se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets» (op. cit., 12) habla sólo de «oubli», no de «souvenir» y esto no es casual, pues toda huella de la memoria ha sido extirpada de la poética de Mallarmé.

²¹ H. Schaffer me llamó acertadamente la atención sobre poesías como «Erinnerung. An C.N.», «Besuch in Urach», «Peregrina IV», «Lang, lang ist's her», «Ach nur einmal noch im Leben». Éstas conservan en su mayoría lo ocasional de un recuerdo privado, invocado en la dedicatoria, y alcanzan en «Besuch in Urach» la condición estilística de una elegía: «El recuerdo alcanza con sonrisas, las amargas/ hasta el aturdimiento, dulces, cáscaras mágicas». La disposición fundamental de ánimo huye de la discrepancia experimentada entre lo presente y lo pasado, el no por mucho más tiempo «Pasado en lo presente» de Goethe [«Im Gegenwärtigen Vergangenes»]. Aun así no se podría decir que las formas de expresión lingüística del yo en Möricke estén marcadas en general por una poética de la memoria, tampoco que los ejemplos mencionados se presten a ser un modelo ligado a las normas de la lírica del siglo XIX.

²² Primero en *Romanische Forschungen* 66 (1955) pp. 255-304; ahora como capítulo II «Proust auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans», en *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu'*, Frankfurt am Main, 1986, pp. 62-97.

²³ Ibid., p. 82. [«Pero a las palabras de la Biblia de Amiens no responderán, sin duda, estos ecos, como le sucede a una memoria que se ha hecho ella misma de estos horizontes desigualmente lejanos, habitualmente escondidos a nuestras miradas y con respecto a los que nuestra vida misma ha medido día tras día las distancias variadas. No tendrán, para unirse a la palabra presente cuya similitud las ha atraído, que superar la resistente dulzura de esta atmósfera interpuesta que tiene la extensión misma de nuestra vida y que es toda la poesía de la memoria». Traducción del francés de Bible d'Amiens a cargo de Francisco Conde Soto.]

²⁴ «Claude Simons Gedächtnisräume: Le Route des Flandres», en *Gedächtniskunst: Raum-Bild-Schrift – Studien zur Menmotechnik*, editado por A. Haverkamp y R. Lachmann, Frankfurt am Main, 1991, pp. 356-384.

* El texto se adjunta en un anexo al final del capítulo (N.T.)

* [«Hace tiempo que los dedos se habían crispado, / remplazaban a la memoria, /

ha sido necesario quitar el sello de las tristes fuerzas guardianas / para lanzar el árbol y el mar.» Traducción del francés a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«Hemos crecido, lo sé / en los mismos jardines oscuros. Hemos bebido / la misma agua difícil bajo los árboles / el mismo ángel severo te ha amenazado.

Y nuestros pasos son los mismos, se separan / de los corros de la infancia inolvidable y de las mismas / imprecaciones impuras.» Traducción del francés a cargo de Francisco Conde Soto.]

** [«EL PÁJARO DE LAS RUINAS

El pájaro de las ruinas se desprende de la muerte, / anida en la Piedra gris, al sol, / atraviesa todo dolor, toda memoria, / no sabe ya lo que es mañana en lo eterno.» Traducción del francés a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«Paz, sobre el agua aclarada. Se diría que una barca / pasa, cargada de frutos; y que una ola / de una suficiencia, o de una inmovilidad / anima nuestro lugar y esta vida / como una barca apenas otra, amarrada todavía.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«Todavía cargaremos, a contraluz / en la afluencia de abajo, tintineando, / nuestra barca llena de frutas, de flores / como de un fuego, rojo, cuyo humo / disipará de sus imágenes acres / las horas y las orillas.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

** [«Hacemos proyectos: pero una barca, / cargada de piedras rojas, se alejaba / irresistiblemente de una orilla, y el olvido / ponía ya su ceniza sobre los sueños / que recomenzamos sin fin, poblando de imágenes / el fuego que ha ardido hasta el último día.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«El cielo estaba sin embargo sellado, como hoy, / la barca de cada cosa, que venía cargada / de un azul de lo alto del mundo, permaneció agujereada / en nuestro muelle nocturno.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

** [«¿Y qué son ellos, a bordo? Un hombre, una mujer / que destacan negros en la humareda / de un fuego que alimentan en la proa. / Del hombre, de la mujer el deseo / es entonces este fuego al dédalo de los mundos.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«Se desliza la barca estrecha a los dos sueños / que respiran el uno al lado del otro, sin buscar / nada más, en la inmovilidad, que un mismo aliento. / Al alba la corriente va más rápida, / la barra que no se escucha de noche crece allá abajo, /el niño que juega en la parte de delante de la barca / tiene entonces compasión y se acerca (...)

Se acerca, se cuelga / ve en su trabajo al hombre, a la mujer, / es una tierra pobre, cuyos caminos / están llenos de agua como después de una tormenta. / Pone en este sol / el germen de una planta, que recubrirá / pronto con sus palmas, sin recuerdos, / el lugar del origen, en las orillas bajas». Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«Cautivo de una jugarreta, del ruido, un hombre baraja las cartas. Sobre una: / «Eternidad, ¡te odio!». Sobre la otra: «¡Que este instante me libere!».]

Y sobre una tercera escribe todavía el hombre: «Muerte indispensable». Así / marcha él sobre la falla del tiempo, esclarecido por su herida.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

** [«Amar la perfección porque ella es el fundamento, / pero negarla así como se la conoce, olvidarla al norte, / la imperfección es la cima.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

* «¿Es que la belleza / no ha sido más que un sueño / el rostro con los ojos cerrados/ de la luz?

No, puesto que ella tiene reflejo / en nosotros, y es la llama / que en el agua del bosque muerto / se baña desnuda.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

²⁵ Ahora en Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1978-1990), Paris 1990, pp. 253-275, aquí p. 275.

²⁶ Frankfurt am Main, 1980, p. 31.

* [Traducción del francés a cargo de Francisco Conde Soto].

* [«Caminos, / no es en vuestros rumores donde nada se produce / sois un niño que toca la flauta / y cuyos dedos confiados recrean el mundo / con nada más que un poco de la tierra de donde se toma aliento.

Y el tiempo ha posado. / Su mano sobre su espalda, y se deja ciego / conducir bajo la bóveda de los nombres puros.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«Dicen que la luz es un hijo / que juega, que no quiere nada, que sueña o canta. / Si ella viene a nosotros es sólo para jugar, / tocando el suelo con un pie distraído, que sería el alba.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto].

²⁷ La denominación A. V. (C, p. 19) no indica una compañera a la que se dirige, sino un lugar puesto en clave biográfica que aquí es recordado. Según una amable comunicación de Friedhelm Kemp, se llama Valsaintes. El mismo vuelve en *Dans le leuvre du seuil* («La terre»): «Flamme de terre / sur la table de la cuisine abandonnée / A.V. / Dans les gravats».

* [«Hemos regresado a nuestro origen. / Fue el lugar de la evidencia, pero desgarrada. / Las ventanas mezclan demasiadas luces, / las escaleras adoquinan demasiadas estrellas / que son arcos que se desmoronan, grabados, / el fuego parece arder en otro mundo.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto].

* [«¿Se toma el porvenir en el origen / como el cielo consiente a un cóncavo espejo? / ¿Podremos recoger de esa luz / que ha sido el milagro de aquí / la simiente en nuestras sombrías manos, para otros charcos / en el secreto de otros campos ‘cercados de piedras’?». Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

** [«¿Es cierto, amiga mía, / que no hay más que una palabra para designar / en la lengua que se llama poesía / el sol de la mañana y el de la tarde, / una sola el grito de alegría y el de angustia, / una sola el desierto río arriba y los golpes de hacha, / una sola la cama deshecha y el cielo tormentoso, / una sola el niño que nace y el dios muerto?». Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

* [«Ciertamente, el lugar para vencer, para vencernos, es aquí / de donde partimos, tarde. Aquí sin fin / como esa agua que se escapa del abrevadero.» Traducción a cargo de Francisco Conde Soto.]

** [La referencia de la edición de los *Poèmes de Bonnefoy* que maneja Jauß está dada en la nota 1 de este capítulo. En castellano no existe una traducción completa de dicho volumen, a lo sumo algunos de los poemas se recogen en una Antología editada en 1977 por la Editorial Lumen de Barcelona. La traducción de «Le souvenir» para este capítulo está al cuidado de Francisco Conde Soto, N.T.].

* [Traducción al castellano: A. Rimbaud, Poesías completas, Cátedra, Madrid, 1996, N.T.]

El diálogo religioso (o «The Last Things Before the Last»)

INTRODUCCIÓN

«¿No es la categoría de fin problemática porque nada de lo que finaliza puede ser asimilado con su final?». Esta pregunta retórica del folleto –aunque su respuesta implícita es casi demasiado bella para ser verdad– puede perfectamente abrir mi intento de debatir sobre el diálogo religioso como una «figuración del fin». En primer lugar, por la razón de que fue retomado esporádicamente en el espacio histórico de las culturas mediterráneas, una y otra vez, pero nunca pudo ser llevado a su término. Tampoco lo logró la Ilustración, aunque parecía que la entonces conquistada libertad de religión y de conciencia conduciría directamente al hombre a liberarse de la religión. Pues esta fórmula (originaria de Zur Judenfrage de Karl Marx de 1843), ha sido, como expectativa del siglo XIX, sistemáticamente frustrada en el siglo XX. Con este colapso del imperio marxista –como se reveló post festum– parece haberse extinguido a la vez una concepción universal del ser humano, de la forma de su sociedad y del hacerse responsable solidariamente de su historia. Este final ha dejado ciertamente un vacuum tras de sí, allí donde se encendieron guerras civiles y de religión, alimentadas por el retorno de un fundamentalismo arcaico, tanto nacional como religioso, que la Ilustración, con el anterior nombre de ‘fanatismo’, creía haber superado para siempre. Motivo suficiente para recordar cómo en el pasado se intentó algunas veces pacificar la batalla mortal entre los partidos que se arrogaban en la posesión exclusiva de la verdad, ¡a través de un diálogo religioso!

Dado que no se avista todavía un Natán el Sabio en el horizonte final del segundo milenio, me he apoyado en un autor que, en la historia de la tradición perdida del diálogo supuestamente más antiguo entre las tres religiones

mundiales (la mosaica, la cristiana y la musulmana), ha traído de nuevo a la memoria la polémica jázara (siglo VIII o IX). Es Milorad Pavić con su Diccionario jázaro, una obra cumbre de la literatura postmoderna, concebida antes del aciago año 1989, anticipando ya sus consecuencias. Él se ha inspirado especialmente en el Liber Cosri de Jehuda Halevi. En el libro se habla de otros diálogos religiosos de los milenios intermedios que estarán presentes en el horizonte final de este libro (Abelardo y Nicolás de cusa, Lessing y Jan Potocki, para nombrar sólo los representantes teológicos y literarios más significativos). Está fuera de toda duda que tales diálogos fueron llevados a cabo una y otra vez tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna desde la entrada en escena del apóstol San Pablo al Areópago y de nuevo con la citación de Lutero a la Dieta de Worms. Sin embargo, hasta ahora no parecían haber despertado el interés de teólogos o historiadores por seguir la huella que se pierde en la oscuridad de la historia. De ahí que falte una visión de conjunto que permitiría en primer lugar aclarar cuándo y cómo y con qué resultados se produjeron los debates entre las religiones mundiales, y si han constituido en absoluto una tradición propia que justifique el hablar de una historia del diálogo religioso.

Materiales para dicha visión los he encontrado posteriormente en J. Fried y F. Niewöhner¹. El primero investiga el encuentro de la Iglesia Romana con los mongoles en siglo XIII. Aunque había desde hacía tiempo una controversia regular entre cristianos latinos y ortodoxos y se confiaba entonces en que «herejes, judíos, musulmanes y paganos, los dos últimos incluso sólo sobre la base de la razón natural, serían ganados para el cristianismo verdadero» (p. 308), las delegaciones y misioneros católicos en la esfera de dominio de los mongoles (¡desde 1316 incluso en China!) se veían en una situación que era del todo desacostumbrada a la disputa por la fe en Oriente. Sobre ello informa, por ejemplo, el franciscano Rubruk, de que los budistas se encolerizaban por tener que revelar sus secretos. F. Niewöhner investiga la prehistoria de la parábola del anillo de Lessing en la para ella determinante tradición críptica del desacreditado libro *De tribus Impostoribus*, poniendo bajo el foco testigos como el soberano mongol Khubilai Khan, que ofreció veneración en la misma medida a Moisés, Jesús, Mohammed y Buda. Por aquel tiempo Ibn Kammuna escribió en Bagdad un tratado para demostrar la paridad de derechos de las tres religiones monoteístas: lo que Pedro Abelardo en su diálogo sobre la tolerancia sólo se atrevió a concebir como visión onírica, «lo que era en Bagdad una realidad y, por los acontecimientos históricos, una necesidad condicionada» (p. y ss.). Mi contribución a la historia del diálogo religioso ha de limitarse a describir su transformación histórica en los textos literarios mencionados.

Un segundo punto de partida para mi ensayo podría encontrarlo en la tradición de Poetik und Hermeneutik. A las inolvidables sentencias que legó Siegfried Kracauer pertenece su observación de que a él le interesaba el pasado sobre todo como historia de las «ideas malogradas». Lo que insinuaba con ello se hace patente en su filosofía de la historia póstuma: «Cada idea se hace burda, banal y deforme en su camino por el mundo. El mundo la asimila sólo en la medida de su propio entendimiento y necesidad. Tan pronto como una visión deviene en una institución, se levantan sobre ella nubes de polvo que difuminan sus contornos y contenidos. La historia de las ideas es una historia de malentendidos»². Erasmo fue el testigo de cargo principal de Kracauer para esta concepción, con la que él colocó la teoría de las instituciones bajo una inusual luz: «Él estaba esencialmente motivado por la convicción de que la verdad deja de serlo cuando se convierte en dogma y así incurre en la ambigüedad que la caracteriza como verdad». Con Erasmo compartía él la actitud escéptica frente a la presunta solución de los problemas religiosos últimos, «que uno mejor aplaza para al día en el que nos encontremos cara a cara con Dios» (p. 1). El conocimiento histórico requiere contentarse con una parte de la propia pretensión –«aquella de la comprensión provisional de las últimas cosas antes de lo último» (p. 6).

Con esta perspectiva sobre la historia, el diálogo religioso se sitúa en el polo opuesto de la situación de la formación de grandes movimientos ideológicos. Ya no existe el espacio de juego abierto del principio en el que una nueva idea no puede afirmar simplemente su pretensión de verdad, sino que ha de hacerla clara al entendimiento e imponerse contra el dominio de otras ideas. El diálogo religioso presupone un horizonte final: una verdad cerrada y una forma solidificada de las doctrinas de fe. Aquí la verdad ya no se busca, sino que se afirma su certeza. Aquí los contenidos de la fe devienen en dogmas sobre los que no hace efecto discutir con mejores argumentos, si no es que se exponen a la sospecha de herejía. Tan pronto como cada parte está deseosa de extender o defender el dominio de su religión, ha de hacer ciega la fe beatífica para la fe del otro. Entonces, a la discusión sobre las cosas últimas se le ha puesto tan estrechos límites, que un diálogo con la intención de querer tomar en serio los argumentos de los otros creyentes, por no hablar de comprender una fe extraña, ya no puede sostenerse.

Como ejemplo de esto se puede citar una polémica de la que da cuenta J. Fried entre cristianos latinos y nestorianos, musulmanes y budistas, que convocó el monarca mongol Möngke en Karakorum (p. 308 y ss.). El franciscano Wilhelm

Rubruk, enviado por el papa Inocencio, que informa de esto en su *Itinerarium*, domina el diálogo en virtud de su instrucción escolástica (lleva los libros de sentencias de Pedro Lombardo en su equipaje de viaje). Desde el principio impone el método escolástico de un preguntar orientado por la ‘razón natural’ (el «via inquisitionis») –un modo del preguntar que es extraño a todas las demás civilizaciones. Cuando de pronto los nestorianos quieren debatir contra los musulmanes, éstos debían someterse a una subordinación sistemática en su procedimiento: primero, el monoteísmo contra el politeísmo; luego, el monoteísmo cristiano contra el musulmán; después, el verdadero cristianismo contra el extraviado. Rubruk reprocha a los nestorianos la intención de comenzar la narración de la historia del mundo con la creación y terminarla con el juicio final. Puesto que los paganos no reconocen ningún texto revelado, oponer narración contra narración no prueba nada, por lo que habría que aproximárseles con argumentos de la razón –con la certeza de la demostración ontológica de la existencia de Dios–. Cuando el budista propone si alguien quiere empezar con cómo fue creado el mundo o con qué pasa con las almas después de la muerte, responde Rubruk: «Amigo, con eso no podemos empezar nuestro diálogo. Todo proviene de Dios, él es la fuente y el señor de todas las cosas. Deberíamos hablar primero de Dios». Cuando en el transcurso posterior del diálogo (que aquí no podemos continuar), se viene a hablar del mal, Rubruk despierta la más violenta oposición de los budistas con la tesis de Agustín «Todo lo que es, es bueno». Pero la pregunta de éstos «¿de dónde viene entonces lo malo?», no supone ningún aprieto para Rubruk. Él contraataca ásperamente: «¡Estás preguntando erróneamente! Primero debes preguntar: ¿Qué es el mal? Entonces puedes preguntar: ¿De dónde viene?». La fase del diálogo se termina con la declaración del lamaísta de no poder conceder omnisciencia a ningún dios y con las carcajadas triunfales de los musulmanes por esta derrota de los budistas. Pero entonces los nestorianos interrumpen la marcha triunfal de la razón natural: «Lo explican todo hasta la segunda venida de Cristo y el juicio final [...] y remiten a la Trinidad a través de analogías», deplora Rubruk su incapacidad metodológica; seco, describe el esperado fracaso: «Todos le escucharon, nadie le contravino ni confesó: yo creo y quiero ser Cristo». Con ningún bautizo, sino con una orgía, termina el certamen de las religiones.

Los textos examinados por mí muestran, en cambio –lo que hay que agradecer también a su forma literaria–, que un diálogo religioso puede proceder menos dogmáticamente de lo que se podría temer. Cuando la posición del adversario no puede ser reconocida, puede ser, no obstante, percibida en su extrañeza. Preguntas supuestamente ingenuas pueden poner al dogmático en un apuro. La

fe ciega en verdades últimas puede no convencer; hacerlas visibles puede requerir una retórica de la comprensión provisional, el rodeo sobre lo creíble pero sólo probable. Lo que debe valer como eternamente verdadero no puede hacerse creíble con conceptos, sino sólo con «metáforas absolutas» –una credibilidad que ha de ser buscada de nuevo en cada situación, por tanto, una respuesta en lo penúltimo puede ser una pregunta sobre lo último–. Por ello, las «metáforas absolutas» de Blumenberg, que paradójicamente tienen el estatuto de verdades históricas y que sólo valen como una «vérité à faire»³, son la auténtica forma de pensamiento que se encuentra en el diálogo religioso. La siguiente consideración se abre con su representante más reciente para, a partir de él, iluminar su historia precedente⁴.

I. FIGURAS DEL FIN EN EL DICCIONARIO JÁZARO

a) La exigencia de un final

La fórmula estructural de Aristóteles del inicio, medio y final abarca tres posibilidades fundamentales de comprender la experiencia histórica en las formas de la narración. La historia, en tanto que narrada, puede cobrar distintas significaciones, dependiendo de si su sentido debe ser determinado por el principio (origen), el final (telos) o la diferencia entre principio y final (commutatio rerum)⁵.

Usadas antropológicamente las formas narrativas del inicio y del final (bíblicamente: paraíso con pecado original o apocalipsis con juicio final), corresponden a una necesidad doble y poderosa: el deseo de sondear el principio del que todo se originó, o de fundarlo por sí mismo; pero también el deseo opuesto de conocer el final de una era o de provocarlo por sí mismo. El deseo de un final no se inscribe tan expresivamente en ningún otro texto como en el Diccionario jázaro de Pavić. Esto se muestra ya en la primera frase: «El actual autor de este libro asegura al lector que, en caso de que quiera leerlo hasta el final no tiene porqué morir, como era el caso de su predecesor, el lector de la edición del Diccionario jázaro del año 1691». De aquella edición Daubmannus

había impreso un ejemplar con un color envenenado, que escapó a su destrucción por la inquisición. Apenas podía haber consolado al lector, que debería haber muerto en la página nueve, que esto sucediera en las palabras Verbum caro factum est (p. 14). No es la primera vez que se ejecuta literalmente el hecho de que la letra puede matar al espíritu. Ya en el siglo IX la princesa Ateh supo cómo protegerse del enemigo cuando en la noche llevó una letra escrita sobre el párpado –letras del alfabeto jázaro prohibido, «del que cada signo escrito mataba al leerlo» (p. 31)–. Como era de esperar, al final los ejemplares de control envenenados, dorado y plateado, son destruidos «cada uno en su final del mundo» (p. 17). Aquí la teoría del ‘clôture du texte’ es tomada al pie de la letra, y superada. En este libro, el texto no se hace simplemente inaccesible en sí mismo y con ello al mundo: con él el mundo encuentra su fin. Mientras que el libro se cuida de abrir un mundo al lector, este libro se cierra –amenazando su curiosidad con la muerte– el horizonte del mundo, que se puede esperar.

b) El Diccionario - ¿una forma definitiva del saber del mundo?

A esta figuración del final y de la muerte parece oponérsele que el autor afirme que su versión moderna es un libro abierto, esto es, que se puede leer de incontables formas «y que cuando uno lo cierra, puede seguir escribiéndolo: así como lo posee un lexicógrafo antiguo y uno actual, puede ganar en el futuro un nuevo autor, continuador y comentarista» (p. 20). Que el texto original estaba encerrado en sí mismo pero que en su versión moderna reconstruida ha devenido en un libro abierto, se explica porque no está constituido como narración con un principio, mitad y final, sino lexicográficamente en forma de tres diccionarios. Estos siguen la ordenación de los distintos alfabetos, hebreo, árabe y griego, de modo que los nombres y las voces no aparecen en el mismo orden. Con ello se le escapa al lector moderno lo que todavía le era dado al lector de Daubmannus: «descubrir de la serie de las palabras ordenadas el sentido oculto de un libro». Por lo demás, tales lectores –opina el autor– hace tiempo que han desaparecido de la Tierra (p. 20). Se deja a discreción del lector moderno el usar el libro de la manera más agradable para él: hojeándolo de izquierda a derecha, leyéndolo de un tirón para hacerse con un cuadro general, saltando de referencia en referencia para comprender mejor un acontecimiento concreto, en diagonal, para comparar

cómo los tres diccionarios dan cuenta de distinto modo de personas o sucesos. Como quiera que él proceda, el puzle de la búsqueda de su sentido no encaja nunca del todo.

De las entradas de las tres fuentes principales resultan tres perspectivas que tan pronto se complementan como se contradicen, pero que no permiten al autor por métodos histórico-críticos reconocibles la toma de partido, decidir ‘cómo fue en realidad’. Éstos oponen resistencia al intento de reconstruir objetivamente el desarrollo del diálogo religioso, cuyo punto de partida asienta para sí cada una de las partes. De ahí que difícilmente pueda creerse del autor que Daubmannus hubiese postulado un lector ideal: «Pues sólo aquel que sabe leer las partes del libro en la sucesión correcta está en condiciones de crear el mundo de nuevo» (p. 20). Como el Daubmannus ya estaba ordenado alfabéticamente, él no podía alegar la ‘sucesión’ correcta, a no ser que el orden de las palabras se correspondiera con el orden de las cosas.

La creencia de que el alfabeto mismo ya desvela el orden de las cosas, y no que simplemente cubra el desorden con una ordenación abstracta, no encuentra, pues, ningún apoyo en el Diccionario jázaro. Como puzle no resoluble, se encuentra entre la famosa serie de modelos enciclopédicos mundiales⁶, que con la «folie dans l’ordre alphabétique»⁷ quieren simultáneamente deshacerse irónicamente del ideal de una forma final del saber mundial. Si ya ni un único acontecimiento legendario-histórico puede ser completamente reconocido o recordado, mucho menos aun puede entonces esperarse que el mundo como naturaleza y como historia pudiera ponerse a disposición en un Tesoro de la memoria, en una combinatoria de una gramática o en la más sutil de las taxonomías del saber. Sólo un pedante puede lamentarse de que el alfabetismo fracase en ordenar el mundo en hechos conocidos. Éste no aprecia su singular poética, que recientemente H. Meschonnic se propuso describir. Dicha poética escapa a la paradoja de que incluso el principio más sencillo y estricto de ordenación de la alfabetización implique para el lector no atenerse a él, sino deleitarse al ser invitado a la propia búsqueda de sentido⁸.

c) El Jazarismo - ¿un mito gnóstico?

El pueblo históricamente desaparecido de los jázaros representa él mismo una figuración del fin, no sólo porque encontró un final sin huellas en la historia, sino –víctima evidente de un placer en la decadencia– porque aceleró su propio fin. No en la creencia apocalíptica de un fin del mundo ya escrito en un «libro de los pueblos» (p. 157); pues desapareció de la escena histórica justo después de haberse dejado convertir en uno de los tres credos, como si quisiera escapar del juicio final a través de una disolución de sí mismo. A las curiosidades del estado de los jázaros, pertenecen medidas como la preferencia de las minorías extranjeras, la ocultación y el abandono paulatino del nombre, origen y usos religiosos, incluso de la propia lengua. Estos son deformados a propósito, mientras que aprecian por completo a eruditos judíos, griegos o árabes, sobre los que se escriben incluso poemas jázaros: «Sólo a los jázaros mismos esto no les está permitido, no pueden ni hablar ni recopilar libros sobre su propio pasado» (p. 33, cfr. 73, 19).

La posición contraria a la expectativa de un apocalipsis, la adopta el mito jázaro de Adam Kadmon, del «hermano mayor de Cristo y el hermano menor de Satán [...] hecho de siete partes» (p. 348). No se puede decidir si Pavić lo ha recibido de la Cábala (donde Adam Kadmon se forma de diez emanaciones o Sephirot como arquetipo del hombre) o de fuentes gnósticas. En la versión jázara, la autodisolución de este pueblo se asimila a una figura de la reunificación: el Alma de Adán no sólo se asienta en todos los seguidores, sino que su muerte es la muerte de Adán, son partes de las que la vida y el cuerpo de Adán se vuelven a construir (p. 349). En las fuentes árabes son los sueños de todos los hombres los que se recomponen en el cuerpo del antecesor angelical.

d) La singular experiencia del tiempo de los jázaros

Un pueblo como este tiene su propia relación con el tiempo. Según las fuentes cristianas, la cronología fue calculada según los grandes años jázaros, que tiene en cuenta exclusivamente las épocas bélicas y considera el crecer y expirar de una cosa como pertenecientes a distintos órdenes (p. 74). Según las fuentes islámicas, los jázaros eran de la opinión «que con el transcurso de las cuatro estaciones se alternan dos años y no un año tras otro, por lo que el primero transcurre en la dirección opuesta al segundo» (uno desde el futuro del pasado, el

otro «desde el pasado del futuro», por lo que los días y las estaciones se pueden mezclar como las cartas, p. 156). En el horizonte legendario del texto, su sorprendente fantasía (¡de la que la literatura del Medievo occidental apenas tiene un fragmento de página!) parece estar al cuidado de la ley de la irreversibilidad del tiempo: su rueda puede girar hacia adelante y hacia atrás (p. 254), en un mundo en el que las palomas también pueden volar hacia atrás (p. 66); también puede fluir tan despacio que uno envejezca en un año como antes lo hacía en siete (p. 171); puede anticiparse, como en el rápido espejo de Ateh (p. 34) o la habilidad de Branković de extraer, en lugar del día siguiente, uno posterior del futuro (p. 46); puede ser leída en sueños desde el final hasta al principio (p. 54, 213); permite conocer compensaciones misteriosas, como en el caso del Dr. Suk: «En el bolsillo de su chaqueta estaba la llave que anunciaba la muerte, y el huevo que podría salvarle en el día de la muerte» (p. 132). En todos domina la idea de que el tiempo jázaro fluye del final de la vida a su inicio (p. 214), la idea de que el futuro despiadado o ya gastado va al encuentro de los jázaros (p. 160), ya sea porque la princesa Ateh deba reproducir la vida de su madre (que «le ha robado por adelantado todo contacto de amor», p. 22), ya sea porque la muerte de los niños prefigura la de los padres: «contra la corriente del tiempo, pasa ésta de la juventud a la vejez, del hijo al padre –la muerte la heredan los progenitores de los descendientes como un título nobiliario» (p. 201).

e) El diálogo religioso jázaro

El problema de en qué medida Pavić ha mezclado la ficción con lo históricamente atestiguado, cuando permitió resurgir tan polifónicamente la polémica jázara del siglo VIII o IX con las múltiples proclamaciones de los implicados, así como después de los cronistas (entre ellos Jehuda Halevi con la más famosa de las fuentes, el Liber Cosri de 1141) y finalmente con los investigadores de los siglos XVII y XX, sólo puede ser desenmarañado por una disciplina especializada. Como en *El nombre de la rosa* de Eco o en *el Marbot* de Hildesheimer, también en la obra de Pavić, los límites convencionales entre ficción y realidad están trazados de modo tan engañoso que lo inventado, lo legendario o incluso lo milagroso adquieren la apariencia de lo auténtico, y, por tanto, no se encuentran más lejos de la verdad histórica que lo atestiguado

fácticamente, cuya significación hace patente en primer lugar.

Este procedimiento es también, y justo por ello, moderno, porque no implica haber reconocido la verdad última del acontecimiento: si la polémica jázara tuvo como consecuencia la conversión a una de las tres religiones, esto queda al final por demostrar. La verdad histórica sólo se puede reconocer con perspectiva en el horizonte de la ficción. Ésta se encuentra en contraste irónico con la pretensión de las religiones militantes de detentar la verdad absoluta: que tal verdad deba ser indivisible es desmentido justamente por la polémica de las tres partes para los afectados –el gobernante de los jázaros, que tiene la buena voluntad de convertirse a la fe verdadera–. ¿Es la pregunta por la verdad última, por la que concurren las religiones, imposible de decidir? ¿Y esto de un modo tal que no sería ninguna casualidad histórica que no se haya legado una solución de la polémica jázara? ¿O esta disputa no podía decidirse teoréticamente, pero sí prácticamente, a través de la decisión tomada por una fe?

A favor de lo último podría hablar la frase que Kagan escucha en sueños de boca de un ángel: «El creador ama tus intenciones, pero no tus obras» (p. 172). Los portavoces de las tres religiones han de empezar por interpretar la frase. ¿Querrá decir esto que la pregunta por su sentido es superior a todas las diferencias dogmáticas y que la respuesta debería ser el criterio por el cual ha de medirse la verdad de una religión? Pues si el lector moderno podría pensar en la exhortación a la buena voluntad o a las buenas obras, en la disputa teológica no se habla de ella en ningún momento. En lugar de esto, la princesa Ateh escucha una vez una voz tierna que le dice: «Las acciones en la vida humana se parecen a los platos cocinados; los pensamientos y los sentimientos, en cambio, se parecen a las especies. El que sazona las cerezas y aliña con vinagre el pastel, no saldrá airoso» (p. 149). Pero también este comentario lleno de poesía queda sin consecuencias para la disputa, toda vez que es la misma Ateh, que con sus oscuros discursos decide, irónicamente en cada una de las tres fuentes, por otra religión (p. 22, 148, 228).

La interpretación más sencilla de la frase, silenciada en el Diccionario jázaro, se encuentra en el Liber Cosri. Dice así: «Tu intención es del agrado del creador, no, sin embargo, tu modo de actuar. Y Él fue tan diligente en la religión de Kusar que Él mismo participó en el servicio del templo y en la ofrenda de los sacrificios» (p. 21). Por tanto, el motivo de la conversión habría sido que a un Dios la intención de la fe jázara le era de agrado, pero no su culto religioso. Si fuera de otro modo, habría ampliado el autor del Diccionario jázaro la cuestión

del verdadero culto religioso al problema ético entre intención y obra, entre querer y actuar? Sin embargo, no se habla de ello en ninguna de las tres versiones de la polémica jázara que estudiamos.

A primera vista sorprende que la polémica no se lleve a un plano dogmático. Solamente en la presentación de las fuentes cristianas, tiene Constatino, el ‘filósofo’, la difícil tarea de justificar la Santísima Trinidad y la Inmaculada Concepción. Pero lo que le pone en un apuro es, en primer término, el argumento del rabino de que su religión sea la única amante de la paz, mientras que cristianos y musulmanes se maten entre ellos y convenzan al mundo del dominio de su fe con la guerra (p. 83). Cuando al final él se decide por la fe cristiana, esto se debe a la intervención de la princesa, que sustrae el fundamento a la fe judía con el argumento que Kagan resume con las siguientes palabras: «que los judíos mismos admiten que su Dios les ha expulsado y dispersado por el mundo» (p. 84).

Según las fuentes islámicas, Farabi Ibn Kora habría triunfado sobre los teólogos griegos con su interpretación del anuncio del sueño. A Kagan no se le habría aparecido un ángel del conocimiento ni un ángel de la revelación, sino Adam Ruhani mismo (p. 166). El elevarse a él sería la buena intención de la fe jázara; pero querer hacer de ello un libro, sería una obra errada. Lo que a él le falta es un libro de Dios, un «mensaje del amor entre Dios y los hombres», como el Corán: «Tomadlo de nosotros y compartidlo con nosotros, y rechazad el vuestro» (p. 243 / 167).

Según las fuentes hebreas, la astuta Ateh habría tumbado justo este argumento decisivo para la conversión al Islam con la pregunta que el Mulá no habría sabido responder: «Todo libro tiene un padre y una madre. Un padre, que muere mientras fecunda a la madre y que da su nombre al niño. Y una madre que alumbró al niño, lo amamanta y lo hace salir al mundo. ¿Quién es la madre de vuestro Libro Divino?» (p. 243). El rabino Isaak Sangari puede interpretar el sueño de Kagan a partir de una comparación entre Adán, a quien creó Jehová, y su hijo Seth, a quien Adán creó: «En consecuencia, Seth y todos los hombres son, según él, intención de Dios, pero obra de los hombres» (p. 302). La conversión de Kagan a la fe judía se completa con el hecho que él comprende el lenguaje en el que Dios había hablado a Adán en el paraíso (p. 245).

f) Poesía como protesta contra las ‘últimas cosas’

El texto se distingue en el trasfondo de una tradición más bien didáctica, sobre todo por la gravedad de una polémica teológica sobre la verdad última de las tres religiones mundiales en el hecho de que es llevado continuamente a una suspensión estética a través del espíritu irónico de la contradicción que encarna la princesa Ateh. Como genio maligno, que poco más o menos arrebató las armas dogmáticas de las manos a los eruditos teólogos de las religiones dominantes inventando para cada uno una tarea irresoluble, Ateh representa, en cierto modo, el derecho de la poesía de disputarle la pretensión de verdad a la teología –el derecho de suspender la pregunta irreconocible en la polémica por la verdad última, y con ello de contentarse con una moral provisional–. Por las metáforas dispuestas en diagonal por Ateh, sus oscuras sentencias y acertijos irresueltos, habla no sólo el placer en la negación, sino también una astucia retórica de la propia razón, que parece trasladar la polémica entre confesiones a una competencia entre teología y poesía.

Así, por ejemplo, en su pregunta (ya citada) al delegado árabe «¿Quién es la madre de vuestro Libro Divino?». Aquí sorprende que el Mulá no se apoye simplemente en el capítulo 1 del Corán al que se refiere Borges para explicar el concepto originario de Oriente del libro sagrado:

[Los musulmanes] creen que el Corán antecede a la creación del lenguaje árabe; éste es un atributo de Dios y no su obra; es como Su misericordia o Su justicia. En el Corán se habla de un modo extremadamente misterioso de la madre del libro. La madre del libro es un ejemplar del Corán escrito en el cielo. Sería éste el arquetipo platónico del Corán, escrito y conservado en el cielo, atributo de Dios y más antiguo que la creación. Así lo anuncian los Mulás, los eruditos musulmanes⁹.

Cuando se supone que esto le era conocido a Ateh (y a Pavić), mejor dicho, la forma de la pregunta pone en un intrincado aprieto al Mulá: ella toma la formulación «madre del libro», que en el texto coránico mismo es ya una

metáfora absoluta, de forma literal, para analizar su sentido. Pues según esto debería resolverse la múltiple paradoja de cómo el Corán puede ser a la vez hombre y mujer, atributo del Padre y Madre arquetípica, no creado y obra escrita en el cielo. La ficción poética, acusada de engañosa por la teología, desvela el inconfesado carácter ficticio de la metafísica del libro absoluto¹⁰.

Según todo esto, la contradicción entre las autoridades cristianas, árabes y judías, cada una de las cuales querría apuntarse el tanto de la conversión, no sería una contradicción entre fuentes parciales, sino que estaría provocada a propósito por Ateh. Sería un rasgo de su ingenio haberse valido de una razón de la astucia contra la razón teológica. Ésta razón de la astucia puede afirmar aquello que no se hará efectivo hasta la idea de la tolerancia de la Ilustración, a saber, que tan pronto como se ha rechazado el dominio de una única fe beatífica, se puede vivir bien con cualquier religión.

g) En lugar de un Apocalipsis - el desenlace del «Diccionario jázaro»

Contra la expectativa de que la «Novela enciclopédica en 100.000 palabras» se acabe con las últimas letras de los tres alfabetos, Pavić ha construido una irónica figura irónica del fin. Como si el interés de buscar la verdad última en la polémica de las religiones debiera haberse extinguido tan pronto como los jázaros devinieron en objeto de la investigación moderna, en la tercera y última repetición de la polémica jázara ya no se lleva a cabo ninguna disputa teológica. En lugar de esto se encuentra por último como «apéndice II» todavía un «extracto del protocolo del juicio con las declaraciones de los testigos del caso de asesinato del Dr. Abu Kabir Muawija», quien deja terminar el diálogo religioso en un último juicio, por no decir, juicio final. Tiene su lugar simbólico en Estambul, donde un congreso de orientistas datado en 1982 reúne de nuevo a tres representantes eruditos de las antiguas religiones para intercambiar impresiones sobre sus investigaciones. Este acontecimiento, con su fatal desenlace, muestra sobre la escena moderna, entremezclada con incuestionables motivos tomados de lo legendario, rasgos inconfundibles del retorno de la antigua constelación –un «pasado, cercado con muros en esta época presente» (p. 214).

No es Kagan, pero sí la antigua princesa Ateh la que vuelve como camarera del Hotel Kingston; por su declaración como testigo habla de nuevo el espíritu imperecedero de la contradicción poética confundiendo al tribunal. Por la noche, uno de los invitados toca muy bellamente un instrumento hecho de la coraza de la tortuga blanca, una reencarnación evidente de Aschkanis, uno de los más famosos intérpretes de laúd del siglo XVII, cuyo nombre llevó el diablo (Schejtan) por largo tiempo; su hijo menor –como es digno de él– disparará «como un profesional» el revólver contra el Dr. Muawija (pp. 3 y ss / 11 y ss.). Así como el lugar y las dramatis personae, también el momento pertenece a la figuración del fin. Pues la fecha del 18 de octubre de 198 es fatal para los tres eruditos, ejecuta el reiteradamente anunciado fin de sus historias vitales a la par que la búsqueda milenaria del último ejemplar del diccionario jázaro, cuyo secreto se llevan sus últimos investigadores a la tumba; también el Dr. Isajlo Suk es asesinado por la Dra. Dorota Schulz, cuyas cartas tras la condena en Estambul terminan invariablemente con la frase: «Nuestra falsa víctima nos salvó de la muerte» (p. 362).

En lugar de cavilar sobre esta incomprensible frase o sobre el sentido de la afirmada diferencia entre las ediciones femenina y masculina del Diccionario jázaro, valdría mucho más la pena reflexionar sobre el párrafo en el que el Diccionario jázaro por una única vez se refiere al mundo del texto en la realidad de la historia presente. Allí la más festiva parodia del apocalipsis inmanente al texto se abre al horizonte supuestamente apocalíptico del segundo milenio. Es el discurso que Ateh atribuye al niño de cuatro años que lleva guantes porque siente repugnancia a los resultados de la democracia:

Hasta ahora, los grandes pueblos subyugaban a los pequeños. Ahora es al revés. Ahora, en nombre de la democracia, los pequeños pueblos aterrorizan a los grandes. Mira el mundo a tu alrededor: la América blanca teme a los negros, los negros a los portorriqueños, los judíos a los palestinos, a los judíos temen los árabes, a los albanos les temen los serbios, los chinos temen a los vietnamitas, los ingleses a los irlandeses. Los peces pequeños les muerden las orejas a los grandes (p. 359).

¡Un pronóstico asombroso si se tiene en cuenta que el libro fue escrito antes de

la caída del imperio soviético, antes de que la regresión de los particularismos ciegos de las identidades nacionales no sólo difuminara los fines universales de la Ilustración, sino que también dejara revivir el fanatismo religioso! Si uno ha leído el libro como una crítica oculta al fundamentalismo religioso, ha sido instruido también después por su autor de algo mucho peor, que en vistas a la reciente y furiosa lucha en su país de todos contra todos, él creía tener que dar una profesión pública por la ideología de una Gran Serbia¹¹.

II. OBSERVACIONES ACERCA DE LA TRANSFORMACIÓN DE HORIZONTES DEL DIÁLOGO RELIGIOSO

El diálogo religioso podría haber sido creado en la Antigüedad tardía con el objetivo de la evangelización. Un prototipo, la Doctrina Jacobi (ca. 63 d. C.) tiene la forma de un diálogo de conversión fingido entre un judío cristianizado y su correligionario. En el Liber Cosri (¿1146?) se incluye en la narración de la conversión del rey de los jázaros a la tercera religión mundial en la forma de un «Edom erudito». En la tradición cristiana sólo hay un testimonio antes de Abelardo de un caso en el que Cristo es confrontado con un pagano: la *Disputatio Christiani cum Gentili de fide Christi* de Gilbert Crispin o el mismo autor había escrito también una *Disputatio Judaei cum Christiano*. Abelardo, quien reúne a las tres religiones, ya aparta algo su *Dialogous inter Philosophum, Judaeum et Christianum* (alrededor de 1136) del fervor de la conversión. Redunda en honor de su *Philosophus* el que él sólo quiera discutir en el horizonte abierto de una búsqueda de la verdad: él ya ha probado cuidadosamente las escuelas religiosas existentes con la intención de adherirse a aquella en la que hubiera la máxima consonancia con la razón.

En el *De Pace fidei* (1453) de Nicolás de Cusa se trata de no seguir avivando el conflicto de las regiones por la violencia de las armas tras la horrible noticia de la conquista de Constantinopla, sino de dirigirse hacia una paz mundial general con la argumentación. Tanto Abelardo como Nicolás de Cusa visten su tratado teológico con una forma literaria; el primero, con la de una visión (¿quizás según el modelo del sueño de Daniel?); el último, en la del más elevado consejo divino jamás convocado entre los portavoces de todas las religiones conocidas (incluyendo la religión india). Desde la Ilustración, la ficción del diálogo

religioso toma una dirección propia: Lessing bajo el signo de la idea de la tolerancia; Potocki, en el interés de los etnólogos; una concordancia profundamente arraigada en el pasado de la naturaleza –como la que descubren las religiones reveladas–. Los textos mencionados no pueden ser comentados con el detenimiento que se merecen, sino sólo ser interpretados en vistas a cómo se muestra en el horizonte cerrado de la dogmática que, aun en la certeza de una fe, nada de lo que parece ser definitivo puede ser asimilado con el fin.

a) Jehuda Haleví: «*Liber Cosri*»

El libro muestra su intención apologética con el subtítulo «Libro de la demostración y el argumento para la defensa de la fe menospreciada». La defensa se dirige contra la filosofía griega, contra el nacionalismo árabe, como contra la secta judía del caraísmo¹² y se presenta a la vez como un diálogo de conversión en el que el rey jázaro hace las preguntas. Los dos teólogos en concurrencia, un cristiano y un musulmán, pueden ser rápidamente despachados después de que han de conceder que muchos dogmas se remiten a la doctrina de la Torá. Por ello, la más elevada competencia recae en el rabino, quien, como portavoz de Haleví, puede adoctrinar al rey ampliamente sobre el pensamiento y las creencias del judaísmo. Su auténtico adversario es un filósofo árabe, a quien se le concede el primer lugar en el diálogo. Sus argumentos principales, a los que el rabino necesita retrotraerse una y otra vez, son: la no-creación del cosmos, la preeminencia de Dios sobre todo saber humano, la capacidad del ser humano de llegar a la perfección a través del entendimiento activo, un fin que podría reunir a todas las religiones (I. 1). El segundo argumento se presta enteramente a hacer perder la validez a la instrucción del sueño: «En el Creador no hay ni placer ni disgusto; pues él está por encima de todo querer y de toda intención [...] Él no sabe nada de ti, mucho menos de tu carácter o de tu modo de actuar; tampoco tiene Él que escuchar tus rezos o ver tus movimientos» (I. 1).

Caracteriza al carácter apacible de Haleví, el hecho de que él –de acuerdo con su epigrama «no te dejes seducir por la sabiduría griega / que no lleva a ningún fruto, como máximo a una flor»–¹³ no rechaza rotundamente los argumentos del filósofo, más bien se remite a que «lo divino posee un misterio diferente del que tú, filósofo, me has presentado» (I. 4). A la especulación de los filósofos le

opone el hecho que a éstos les falte el don de la profecía y con ello el conocimiento inmediato de Dios, por lo que no podrían concebir que Dios ha transmitido una doctrina a la tierra y se ha manifestado visiblemente en la historia de Israel (I. 8). Reconoce la doctrina de la libertad de la voluntad, concede que se le atribuyan propiedades humanas a Dios, e incluso va tan lejos como para admitir que la creencia en la creación de la nada no es esencial para el concepto de Dios: «La pregunta del no comienzo o no creación es oscura, y las pruebas para ambas se compensan mutuamente [...] Incluso si el conocedor de la Torá fuera obligado a creer en la hylé, la materia eterna y en los múltiples mundos frente a este mundo, no le haría ningún perjuicio a su religión» (I. 67). Se trataría más bien de que Dios hubiera entablado relaciones con los padres de Israel, les habría guiado y les habría manifestado milagros. Por ello, Dios habría empezado el discurso a su pueblo elegido con las siguientes palabras: «Yo soy el Eterno, tu Dios, que te ha llevado fuera de la tierra de Egipto», y no con «Yo soy el Creador del mundo y vuestro Creador» (I. 25). No obstante, en un pasaje parece que la religión de los filósofos sigue siendo superior a la creencia en la revelación. Cuando se habla de que Edom e Ismael, esto es, cristianos y musulmanes, se habrían repartido el mundo y matado unos a otros «en la creencia que esa matanza sería una obra santa», el filósofo puede hacer valer que «la religión de los filósofos nunca exige la matanza de un solo ser humano, pues ella sólo atiende al entendimiento» (I. 2-3). De buenas a primeras falta una respuesta a esto. Dicha respuesta no se encuentra hasta muy al final, cuando el rabino expresa su gran deseo de emigrar a Jerusalén. Él quiere gustosamente cargar con los peligros que el rey le encomienda. Si en ellos pereciera, quiere también agradecérselo a Dios, «ya que se le expían gran parte de sus pecados. Considero ésta una decisión mejor que la de aquél que pone su vida en peligro en la guerra para ser recordado como héroe o recibir una gran recompensa» (v. 23).

b) Pedro Abelardo: «Dialogus inter Philosophum, Judaeum et Christianum»

Como en el Liber Cosri, también en Abelardo tiene lugar un diálogo con motivo de una conversión. Aquí el implicado no es la figura de un gentil noble e imparcial, sino un filósofo árabe cultivado, quien encomienda a Abelardo las objeciones. Con ello se coloca la controversia entre las religiones bajo la

elevada demanda de la quaestio del texto: «quo summum bonum sit et qua illuc via nobis sit perveniendum» (p. 218], por tanto, de discutir sin arrogancia o sofistería la ‘pregunta última’ (p. 162) y en ello seguir sólo a la ratio y no a las opiniones (p. 15). El filósofo empieza con que él habría probado las religiones dominantes con la intención de adherirse a aquella que estuviera en mayor consonancia con la razón. Él habría juzgado la doctrina de los judíos como disparatada; la de los cristianos, como carente de sentido («comperi Iudaeos stultos, Xristianos insanos», p. 29), y querría someterse al dictamen de un árbitro imparcial para poner fin a la polémica entre éstos. La decisión de éste, que Abelardo se reserva para sí como iudex, permanece entretanto abierta porque lega el texto incompleto.

Es propio del diálogo religioso de Abelardo que los adversarios compartan determinadas convicciones fundamentales: la veneración de un Dios por el culto (p. 5), la preeminencia de la ethica moralis tanto en el pensamiento como en la fe (p. 18) y el cuidado por la salvación del alma (p. 165). Las tres religiones se distinguen por su fundamentum inconcussum: el de la lex naturalis en los filósofos, el de la lex Mosis en los judíos, el de la lex Christi en los cristianos. Dado que al filósofo en el diálogo le toca el papel del que plantea las preguntas, ni el judío ni el cristiano pueden apoyarse en la autoridad de su revelación, sino que han de seguir el procedimiento filosófico, por tanto, someter tanto su argumentum fidei como la obligatoriedad de su tradición a la comprobación por la ratio. En ello se muestra que el filósofo no tiene dificultades para despachar al judío; pero con el cristiano, que dispone de ‘dos espadas» (p. 9) –el Antiguo y el Nuevo Testamento–, va desplazándose más y más del papel de interrogador al de aleccionado.

Para transmitir una impresión del nivel de la argumentación, daré cuenta brevemente de la primera parte del diálogo. Allí, el argumento más fuerte del filósofo es que la lex naturalis es superior a la ley mosaica porque antes de aquélla ya habría fundado el amor a Dios y el amor al prójimo tanto entre los gentiles como entre los patriarcas israelíes. Por ello, puede argüir que una línea junto con la que va de Abel hasta Melchisedech, pasando por el ‘gentil’ Job (p. 485), pero también a Jeremías, ya había sido salvada antes de su nacimiento, de modo que no necesitó ninguna circuncisión. Justificar este ritual (cfr. p. 297: «Que tam tenera humani corporis portio quam illa, cui hanc plagam in ipsis quoque infantulis lex infligit», y p. 569/843), que el filósofo tiene por completamente abstruso, es lo que más difícil conceptualmente se le hace al judío. A la pregunta decisiva ‘¿No debería juzgarse mejor el seguimiento

voluntario de la ley natural al doblegarse bajo el yugo de los preceptos y rituales mosaicos?’ (p. 362/910), estima él necesario conceder que el doble mandamiento de amar tanto al prójimo como a Dios sería suficiente para el actuar virtuoso y que allí donde faltan las obras especiales, se premia la buena voluntad (¡con lo que se pone en boca suya una frase nuclear de la teología de Abelardo!). Al final no falta la recriminación tópica: ¿cómo puede seguir siendo creíble su religión cuando el pueblo escogido ha de cargar con el peso más pesado sin motivo – cuando se le niega el cumplir su ley, cosa que seguro que no podía realizar en el exilio, sino sólo en la Tierra Prometida (S. 548)–? El posible contraargumento, que Israel nunca intentó imponer por la fuerza la ley de su fe a otros pueblos, como sí lo hicieron musulmanes y cristianos en sus ‘guerras santas’ o crucifixiones, no se le ocurre. Así, parece que en el diálogo religioso de Abelardo todavía se le cuelga el rol del stultus, conforme al prejuicio tópico de la Edad Media de que los judíos, que sólo se atenían al sentido literal del Texto Sagrado, son ciegos para su significado figurado y por ello perdían la oportunidad de la salvación. Respecto a este prejuicio, ha observado M. Saim que la exégesis rabínica del siglo XII, en especial la de Rachi (Solomon bar Isaac) y su escuela (la llamada Tosaphiste), de facto habrían desarrollado ya procedimientos de la glosa, que llevaban más allá del sentido literal y estarían por ende tan próximos a la hermenéutica de Abelardo como a su relación crítica con la tradición¹⁴.

En la segunda parte del diálogo, ofende al filósofo, aunque está familiarizado en la misma medida con el Antiguo y con el Nuevo Testamento, que Cristo reclame para sí una prerrogativa al sentido figurado justo cuando un argumento filosófico se le hace amenazante. Esto se encuentra sobre todo en el argumento más fuerte del filósofo: ‘¿Por qué los cristianos no hallan la bienaventuranza ya en este mundo y necesitan un cielo, por tanto, un final postergado en el más allá, cuando su Dios está en todas partes y en todas partes y en todo momento le puede caer en suerte la bendición de la divina visio de los creyentes?’ (p. 246). Éste contraviene a Dios que el sentido múltiple de la escritura esté cerrado tanto para él como para los judíos:

Si prophetizare magis quam iudizare in litera nosses et, que de Deo sub specie corporali dicuntur, non corporaliter, sed mystice per allegoriam intelligi scires, non ita, ut vulgus, que dicuntur (S. 279).

Sigue una perorata sobre la necesidad de representarse a Dios como un ser con rasgos corporales –visiblemente un subterfugio, pues la auténtica objeción del filósofo se queda sin responder.

Para el lector de nuestros días, este despacharse del filósofo es tanto más decepcionante si se piensa que Abelardo ha elevado el papel del filósofo árabe primero a buscador de la verdad, le ha confiado la refutación del judío y cuando ha puesto en su boca incluso sus propias opiniones sobre el Antiguo Testamento y su relación con la *lex naturalis*¹⁵, antes de remitirlo de nuevo al final a la ceguera del no cristiano. Esta positivización de la filosofía árabe es tanto más remarcable si se tiene presente cuan profundamente, incluso los teólogos medievales mismos que por el tiempo de Abelardo se abandonaban a la visión apocalíptica del enemigo de fe y se dedicaban seriamente al Corán y a la filosofía del Islam, estaban presos de un fundamentalismo cristiano, y sobre el que tanto se eleva el *Dialogus* de Abelardo, que éste podría ser ensalzado cum grano salis como ‘Natán del siglo XII’. Como mostró recientemente G. C. Anawati, los mismos teólogos cristianos que querían llevar la relación mortal de enemistad a una disputa pacífica, se encontraron con el pensamiento del Islam con la incompreensión del celo religioso¹⁶. Así, Petrus venerabilis, quien en 1141, en tiempo del *Dialogus* de Abelardo, puso en marcha la primera traducción latina del Corán, en su *Summa totius haeresis Saracenorum* llamó al Islam la «cloaca de todas las herejías» (p. 248 y ss.). Las cruzadas y la Reconquista en España hicieron algo más para ahondar más el abismo entre ambas religiones más que lo que la esforzada teología había empezado para superarlo por la paz. Por ello, la conclusión de Anawati es que aunque el encuentro entre el Islam y el cristianismo en la Edad Media había sido bastante enriquecedor en el ámbito de la cultura, había fracasado completamente en el ámbito de la religión.

Si se considera que el *Dialogus* de Abelardo hace coincidir a las tres religiones monoteístas en el reconocimiento de una ética universalmente válida fundamentada en la razón (Saim, S. 100), la marcha del diálogo también muestra, en sentido contrario, los límites dogmáticos que todavía se le imponían a este agudo enfoque en su tiempo. En él, la doctrina, reclamada como privilegio cristiano, de los múltiples sentidos de la escritura muestra su límite más agudo. Igual que originariamente había liberado para la teología cristiana hacia adentro a una protohermenéutica de la autoridad de la dogmática, pudo devenir hacia afuera una arma de la intolerancia, en tanto que se reservó el derecho sólo para la

exégesis bíblica al conocimiento del sentido figurado frente a otras religiones como frente a la poesía profana en emancipación¹⁷. Por un lado, la hermenéutica, en sus principios teológicos como instrumento de la siempre de nuevo efectuada mediación entre texto y presente, entre palabra revelada y su aplicación, podía abrir el horizonte final del dogma a las posibilidades de entender sus verdades también de otro modo. Por otro lado, ella misma no estaba inmunizada a contradecirse cuando se compactaba dogmáticamente y postulaba que la verdad de una fe debía entenderse así y no de otro modo. Así pues, también el diálogo religioso de Abelardo, que sentó un principio para reconocer lo común en la diferencia de fe, desemboca de nuevo en una figura del fin, de la afirmación de una pretensión absoluta de la religión cristiana. Si desde nuestro punto de vista la degradación del filósofo árabe a la condición de la ceguera de los no cristianos era un punto débil del *Dialogus*, uno puede preguntarse si Abelardo mismo no podía haber sido consciente de esto. Que él dejara este texto inconcluso no sería entonces atribuible al motivo externo de su muerte, sino a la dificultad irresuelta de encontrar una salida satisfactoria tanto para la razón como para la fe de la polémica de las tres religiones mundiales.

c) Nicolás de Cusa: «De pace fidei» (1453)

Tras la ocupación de Constantinopla por los turcos, Nicolás de Cusa se convierte en el defensor más destacado de la idea de no seguir alimentando los horrores de la guerra religiosa por la violencia de las armas («formidare habemus ne gladio pugnantes gladio pereamus», p. 97), sino de, en la confianza en la fuerza de los argumentos, elevar la relación amigo-enemigo a una paz religiosa universal. Él planeará más tarde con su amigo Juan de Segovia una conferencia (contraferentia) de eruditos cristianos e islámicos, de la que espera convertir a los musulmanes por la prueba de que su libro no podría haber sido revelado o, como mínimo conseguir que a pesar del fracaso de un diálogo tal se garantice una década de paz, que cueste menos que una acción militar (véase nota número 16, p. 273). El texto precedente, *De pace fidei*, responde a la catástrofe de 1453 con una visión en forma literaria. Allí, en el lugar de la *ethica moralis*, donde Abelardo quería encontrar la convergencia entre las tres religiones, se ha colocado el principio metafísico del Cusano de que su texto desde el inicio se libra de todo dogmatismo de las combativas religiones en nombre de la

ortodoxia (incluida la teología ortodoxa de los cristianos). Es una metafísica de la complicatio y la explicatio, con la idea fundamental de que en Dios, lo no-otro, todas las cosas están desarrolladas de modo que a la vez en ellas se despliega el ser de Dios, lo que también indica que todas las cosas en la irrepetible diversidad de su ser pueden participar de otro modo según su proximidad o lejanía a Dios en su verdad. Según esto, todas las religiones del mundo son sólo «quaedam loquutiones verbi Dei sive rationis aeternae» y su controversia procede del desconocimiento del horizonte último, en cuyo conocimiento descansa la suspensión de todos los contrarios finitos (coincidentia oppositorum) en lo infinito y con ello la posibilidad de una paz religiosa terrena.

El diálogo religioso del Cusano recibe su especial solemnidad porque él lo sitúa en lo más alto del consejo divino, el «presidente Cunctipotenti». El primero en hablar es un arcángel que expone la petición de que el Todopoderoso tenga a bien de establecer la paz entre los partidos en lidia a vida o muerte, pues la polémica, en última instancia, se produce por Su causa («Propter te enim, quem solum venerantur in omni eo quod cuncti adorari videntur, est haec emulatio»; 7, 10). Distráidos por muchas preocupaciones y asuntos terrenos, no estarían en condiciones de buscar al Dios oculto y único. En vista de los sufrimientos de la humanidad, se apiada luego el Señor de su Pueblo y concede que «omnem religionum diversitatem communi ómnium hominum consensu in unicam concorditer reduci amplius inviolabilem» (10, 17). Entonces Cristo mismo toma la palabra para escuchar uno a uno a los más distinguidos portavoces de las distintas religiones (aparecen uno tras otro: un griego, un italiano, un árabe, un indio, un caldeo, un judío, un escita, un galo) y responder a sus preguntas.

Viniendo de Abelardo, llama la atención que el diálogo sea llevado muy delicadamente, que las preguntas a menudo se planteen ya ‘ad usum Delphini’, y que los que las plantean se den fácilmente por satisfechos con la respuesta. El griego, por ejemplo, interpelado con un ‘Sois todos filósofos y amáis la sabiduría’ concede en seguida que sólo puede haber una sabiduría ‘Por supuesto, que no accedemos al amor a ella por ningún otro camino que el asombro por las obras visibles de la sabiduría’ (12, 12). Por tanto, ya estaban en el camino correcto al objetivo común, aun sin saberlo, lo que más o menos vale también para todos los demás (sólo el tártaro necesita de una conversión, después de que se le haya catequizado antes como ‘simplex’; 54, 21). A Pedro le toca entonces en suerte responder a las preguntas de cómo la palabra se hizo carne (aquí aparecen –otra vez en una coloreada serie– un persa, un sirio, un español, un turco, un alemán, un tártaro). Finalmente, prestará ayuda Pablo, quien como

doctor gentium trata cuestiones del rito, la circuncisión, la eucaristía (dirigidas a los tártaros, armenios, bohemios e ingleses).

El diálogo religioso del Cusano, conforme a su teología, es en sí mismo una figura utópica del final pacificado, feliz. La participación de lo Uno en la diversidad se basa en la semejanza a Dios del hombre dotado con un espíritu racional, «Ex limo terrae placuit corpus hominis formatum spiritu rationali per te inspirari, ut in eo reluceat ineffabilis virtutis tuae ymago» y a la vez en la multiplicidad de sus formas terrenales «Multiplicatus est ex uno populus multus, qui occupat aridae superficiem» (5, 1). Aunque el ser humano, rodeado de sombras, ya no pueda divisar la luz de su origen, Dios se lo ha dado todo para que él en la admiración de sus sentidos pueda un día reconocer a su Creador con su ojo espiritual y reunirse de nuevo al final en amor con Él (5, 7). El diálogo religioso se termina con la anunciada resolución de la pax fidei, en adelante inviolable, en la concordia conseguida entre todas las religiones, por la cual, una vez los sabios enviados a la Tierra hayan llevado a sus pueblos a la unidad en el culto verdadero, ha de conducir a la paz política en Jerusalén. Una paz perpetua, por lo que De pace fidei habría de entenderse según la intención de su autor como visión de un diálogo religioso que, como último, no requiere de ninguno posterior.

d) Jan Potocki: «El manuscrito encontrado en Zaragoza»*

Sobre la ubicación histórico-literaria y el especial rango del texto, puede hacerse aquí referencia al epílogo de la edición de Roger Caillois¹⁸. Él presenta esta «obra maestra de la literatura fantástica» como «una de las raras narraciones que renuevan la fuerza de aquel género y ratifican su categoría» (p. 869). El manuscrito, conocido por primera vez desde 180 y que se convertido en famoso pieza a pieza, es de una estructura extraordinariamente compleja. Tiene el marco de las 1001 noches –subdividido en 66 días–, puede valer con su «risueña e inteligente inmoralidad» como un nuevo Decamerón, continúa también el cuento de hadas de Cazotte, ennoblece la por aquel entonces popular novela de terror y anuncia ya con su deleite en lo oculto y con su continua confusión entre real e irreal el estilo de E. T. A. Hoffmann.

En su proximidad al incipiente Romanticismo, Potocki preserva a su vez la herencia de la Ilustración: la curiosidad de un viajero insaciable que sabe registrar de modo pintoresco las costumbres de los españoles, los musulmanes, de los sicilianos y al final incluso de los mexicanos; la ambición científica de descubrir entre las distintas civilizaciones una profunda concordancia que habría que retrotraer al pasado (¡él es tenido también por el fundador de la arqueología eslava!) y no por último la intención crítica de confrontar en el Manuscrito encontrado en Zaragoza. La historia de las religiones de revelación, sus dogmas y sus ritos, así como su superstición con la razón de la religión natural. Bajo este último aspecto en particular ha de ser considerado en lo siguiente el Manuscrito encontrado en Zaragoza del que Pavić podría haber tomado algo (como la mistificación de un incunable, la vida onírica, el espejo de Ateh, o también una sentencia gnómica: «que las virtudes tendrían fundamentos más sólidos que el honor», que el narrador Alphon ha renunciado a justificar), pero no la idea de un diálogo religioso extensivo, pues en el Manuscrito encontrado en Zaragoza se encuentran sólo diálogos aislados (que por otra parte están tan próximos que podrían haber sido unidos)¹⁹.

El triunfo de la razón ilustrada aparece en el texto de Potocki como horizonte final de la historia de las religiones. Éstas son introducidas de forma patente – según el modelo de la novela espeluznante– mediante figuras de la superstición. Sea lo que sea que se tope con el narrador Adolph, es estremecedor y sobrenatural: fantasmas (previamente en el retorno de los dos ajusticiados), criaturas demoníacas (succubi) como los dos primos, satanismo, rituales inquisitorios, etc., desaparece en el transcurso de la acción por la explicación natural. Al héroe misteriosamente no ilustrado, ingenuo, que rechaza impertérrito todos los intentos de convertirlo al Islam, se le opone en tanto que personificación de la racionalidad el geómetra velásquez. Éste podría ser interpretado como una graciosa figura final del *esprit géométrique*, pues él sabe aplicar su método exacto a todo, lo que hasta entonces estaba reservado al *esprit de finesse*: la geometría como el camino más seguro a la felicidad (p. 300), tanto como clave para el sentido de los acontecimientos históricos (p. 327) como para el supuesto, en realidad algebraico secreto del amor (p. 481), como base de la diferenciación entre materia orgánica y materia inerte (p. 543), como principio de la educación (p. 554) y de la ordenación del mundo en general (p. 361). Él sabe desarrollar su propia vida de una ecuación algebraica (p. 609) y se compromete a explicar todo misterio conforme a la teoría de la progresión geométrica (p. 613). Se pone asimismo en boca del geómetra velásquez la respuesta a la pregunta de la bella judía Rebeca, que él toma como una

«pregunta geométrica» (p. 530 y ss.). Puesto que la geometría podría caracterizar tanto lo infinitamente grande como lo infinitamente pequeño, pero no los podría concebir, «¿cómo podía yo entonces expresar lo que a la vez es infinitamente grande, infinitamente sabio, infinitamente bueno y creador de todo lo infinito?». La ciencia no es de ningún modo incompatible con el postulado de Dios: «La ciencia nunca conduce a la incredulidad, sino que es la falta de educación la que nos hace sucumbir a ella» (p. 531). Esto lo mostraría el ejemplo de Newton o de Leibniz, quien se había ocupado largo tiempo de la reunión de las iglesias. Sigue la explicación de cómo surgió la religión natural original de la capacidad de abstracción del ser humano: «¿Y no nos lleva esto al mismo fin que una religión revelada, esto es, a una futura recompensa o castigo?» Entonces se incluye la teología y es discutida la cuestión de la creencia en los milagros. A la recriminación del filósofo de que para la fe en los milagros es indiferente si estos han tenido lugar o no (¡un argumento de Lessing!), responde el teólogo:

¿Quién, empero, ha desvelado las leyes de la naturaleza? ¿Cómo quieres saber que los milagros, en lugar de ser excepciones, son expresiones de fenómenos desconocidos para ti? (S. 356).

A esto opone el filósofo de Potocki la tesis sobre el inicio del cristianismo:

Si no estoy en situación de explicar un milagro, entonces tú no tienes tampoco ningún derecho, Señor* Teólogo, de recusar los testimonios de los Padres de la Iglesia que admiten que los dogmas y los misterios de nuestra fe habrían existido ya en los misterios precristianos (p. 537).

El cristianismo se habría formado, sobre todo, de «aquello que había sido lo más puro en las religiones paganas y en la religión judía». El creador de los mundos habría «escondido en los misterios antiguos la semilla de la religión perfecta. Y, por tanto, «llamamos Dios a la providencia, a la que de otro modo llamaríamos sólo poder» (p. 538).

El diálogo religioso en El manuscrito encontrado en Zaragoza no opone simplemente el descubrimiento de la religión natural a la fe de la revelación de las religiones antiguas, sino que exige su reconocimiento recíproco. El geómetra es consciente de que su opinión puede ser un arma demasiado peligrosa para la mayoría:

La creencia que se basa en las costumbres del amor de los niños hacia los padres, de todas las necesidades del corazón con las que estamos familiarizados desde la infancia, proporciona al ser humano un fundamento mucho más sólido que las claves de la razón (p. 535).

El ímpetu ilustrado de Potocki se mantiene en los límites de una sabia pedagogía. Aquí no se sirve rígidamente de la razón, cuya comprensión última está reservada a pocos, contra los prejuicios de la tradición. Aquí más bien se reconoce el derecho de lo acaecido en el espíritu del historicismo y se postula que las tradiciones de fe orientan y sustentan la vida de los pueblos, aunque su fe no se pueda fundamentar racionalmente. Las religiones dominantes, que reclaman validez eterna, no aparecen en el El manuscrito encontrado en Zaragoza más que como formas históricas en el transcurrir de las épocas y como imágenes del mundo. Cuando el eterno judío, decepcionado por la intolerancia de la sinagoga, se deja instruir por un sacerdote egipcio sobre la religión más antigua, de la que no sólo Heródoto y Platón, sino también teólogos israelíes se habrían nutrido, aprende él del sabio Cheremon:

Las religiones están, como todo lo que hay en el mundo, sometidas a una fuerza silenciosa y constante que causa que su forma y naturaleza se transforme ininterrumpidamente de modo que una religión, que uno supone que ha sido siempre la misma, después de unos cuantos siglos presenta a los seres humanos puntos de vista completamente nuevos; alegorías, cuyo sentido ya no pueden adivinar; o dogmas que sólo se creen a medias (p. 473).

Mientras que la polémica teórica de las religiones antiguas no es presentada

como un episodio cumbre en el Manuscrito de Zaragoza, el texto en la acción novelesca pone la solución pacífica a la vista. A Pandesowna, el segundo protagonista, se le hace saber que en el refugio de las Alpujarras conviven pacíficamente miembros de todas las religiones con el beneplácito de la Inquisición: ésta «tiene motivos para hacer la vista gorda con todo lo que allí sucede» (p. 778). Así como este idilio termina con una gran detonación que destruye la mina de oro de la raza morisca y, con ella, su sueño en una monarquía islámica abarcante, así también el fin de la novela despierta no obstante la esperanza en la reconciliación de todas las religiones. Ésta reconciliación tiene lugar todavía en lo enteramente privado, cuando Adolph y sus allegados se reconocen como miembros de una familia y a la vez como miembros de distintas religiones, que pierden todo celo de querer convertirse unos a otros. Sin embargo, el lector contemporáneo podría haber comprendido esta escena como una agnarusis familiar y religiosa distinta: como manifestación de una familia mundial en el espíritu de la orden masónica, cuyo influjo podría establecer la investigación más reciente tanto en simbolismo como en el esquema de iniciación de Manuscrito encontrado en Zaragoza²⁰.

e) Lessing: «Natán el Sabio» y su reposición más reciente

No necesito dar cuenta aquí de la obra, que se ha convertido en un clásico, ni de su influencia, porque hace poco fue objeto de un debate que, como un diálogo religioso de nuestros días, puede acompañar del mejor modo la serie de textos examinados por mí. La pregunta por el origen de la parábola del anillo ya no se ha planteado más, lo que podría haber simplificado el debate. Me parece de recibo adentrarse en él brevemente, porque sólo la historia previa de la parábola del anillo hace visible la problemática oculta en Natán el Sabio con la que Lessing ha roto la «tiranía del anillo único», ha llamado a la tolerancia y con ello ha proclamado el ethos humano de la razón ilustrada. En esta historia previa hay dos tradiciones estrechamente vinculadas: la parábola de los tres anillos y el tratado Von der drei Betrügnern (¡aquí se señala a los fundadores de la religión, Moisés, Jesús y Mohammed!), como ha descubierto hace poco F. Niewöhner en un libro extraordinariamente ameno y erudito²¹.

La búsqueda de Niewöhner de la forma más antigua de la parábola remitió, por

un lado, a Boccaccio (Decameron, I, 3), la fuente más inmediata de Lessing²² ; por otro, a una versión judía en Schevet-Jehuda de Ibn verga, un marrano escribiente del siglo XV que Boccaccio no conocía. En ambas versiones, como en todas las posteriores, es invariablemente un judío el que presenta la parábola: la doctrina de la tolerancia se pone en boca de la figura de aquél que está en todas partes y a menudo menospreciado u objeto de escarnio²³. La versión judía más antigua²⁴ se distingue de todas las posteriores en que el padre, un orfebre que deja a sus dos hijos (en lugar de tres) una piedra preciosa (en lugar de un anillo), y no sólo eso, les deja una piedra auténtica, de modo que lo que está en juego es una treta pedagógica, pero no un fraude pío. Dios como Padre es más tolerante que sus hijos, que se pelean por cuál de las piedras es la mejor. Para el Padre de los Cielos, el único que conoce las diferencias entre las piedras, pero que se mantiene en silencio, todas las formas de veneración son bienvenidas y, por tanto, todas las religiones son igualmente auténticas. Esta consecuencia está cercana al contexto de la parábola en la que la sabiduría del judío Efraím ben Sancho es confrontada a la terquedad de Nicolás, un ‘sabio’ cristiano. A su pregunta al rey español, «fue siempre costumbre de los reyes magos el someter todas las religiones a la suya, ¿por qué no sometes a ésta?» responde Don Pedro «Nunca he visto que nada tenga éxito por obligación» y deja a criterio de Nicolás el intentar una conversión por «instrucción suave». El final permanece abierto porque Nicolás tiene, como antes, al judío por reaccionario.

Del mismo modo, en la versión judía más antigua, cuya crítica a la intolerancia cristiana es evidente, se evita la ambivalencia de la parábola del anillo, en la que en las versiones de Boccaccio hasta Lessing la verdad de la tolerancia se obtiene al precio de un engaño piadoso paterno: la tolerancia de las tres religiones exige, si no renunciar del todo a la distinción entre verdadero y falso, sí, como mínimo, suspender la decisión sobre cuál de las creencias es la auténtica. También se habla en Schevet Jehuda de traición, de cinco hombres que se han querido hacer pasar por el Mesías (Niewöhner, p. 261 y ss.). Ibn verga se refiere a estos pequeños traidores en el Sendschreiben an die Jemeniten, pero sin mencionar sus modelos: Jesús, Pablo y Mohamed. Cuando, en lugar de esto, cuenta la parábola del anillo, como supone Niewöhner, parece «querer corregir con esta narración la tesis del engaño de Maimónides, pues, ‘¿no ha dicho nuestro Maestre Moscheh de Egipto que los más excelentes entre los no judíos también serán partícipes de la vida eterna?’ El admirador de Maimónides Ibn-verga corrige a Maimónides con Maimónides [...] El judío cuenta la parábola del anillo, porque sólo el Mesías podrá decidir cuál de sus hijos [...] ha llevado el anillo más valioso» (p. 266).

Así convergen ambos hilos de la parábola del anillo y las frases de los tres traidores sobre los testigos heterogéneos del rastreo novelesco de huellas de Niewöhner en el horizonte de la influencia de «Maimónides». Con ello confirma una suposición a la que Hans Blumenberg ha llegado independientemente de él en su *Matthäuspassion* (1988): «Aunque Maimónides no sería la última raíz de la parábola, pero con el cambio hacia la tolerancia hacia los, pro de pronto, ‘falsos’ mesías, sí es el padre de su convicción» (S. 272). No necesitamos aquí referir a los motivos y trasfondos del debate religioso del siglo XVIII en los que se apoya la tesis de Niewöhner de que fue Maimónides quien todavía habría podido servir de modelo para el Natán de Lessing («que lo fue, pero que no debería haberlo sido», S. 21) y que con la recuperada parábola de los tres anillos había dado una respuesta al libro *De tribus impostoribus* (S. 329). Desde este punto de vista, el llamamiento de Lessing a la tolerancia («¡Que cada uno persiga con celo su amor íntegro libre de prejuicios!») es el resultado de la idea que «los tres hijos, aunque por amor, son engañados. Mientras que en el escrito *De tribus impostoribus*, los tres fundadores de la religión llevan siempre una carga, son siempre exonerados de ella –aunque por el peso de Dios» (S. 53).

En el diálogo religioso de la Ilustración, el mandamiento de la tolerancia ya no es asegurado por la expectativa de que la polémica de las religiones por la verdad última se resuelva con la venida del verdadero Mesías. Con el triunfo de la idea de tolerancia, en la Ilustración se rechaza no sólo cualquier pretensión absoluta de la religión, sino que también se hace inmediata la pregunta por la autenticidad de la fe religiosa. A partir de entonces la acción recta es la que decide sobre la fe auténtica, no el dogma de una religión, sino su *praxis pietatis*. Que en Lessing justo esto responda a la fortuna amasada por Natán a través de negocios monetarios, alcanza a un prejuicio profundamente arraigado contra el ‘judío’ y, por ello, existe todavía en su drama un efecto molesto. Ya el anteriormente mencionado rabino J. S. Bloch se sintió inclinado a contravenir con su interpretación una ocurrencia de Kuno Fischer: «Que alguien lleve a ese Natán ante una sinagoga ortodoxa y que se diga si es un representante del judaísmo o no»²⁵. Cuando bajo el régimen de Hitler se prohibió la representación del drama de Lessing en los teatros alemanes y la unión cultural judía representó *Natán el Sabio* en 1933 como primera obra en señal de protesta, esta elección topó con la crítica de la sionista «*Jüdischen Rundschau*», con el argumento de que los judíos debían estar abiertos a los ideales universales de la burguesía culta, a los que seguían en su camino hacia la emancipación –«pero como judíos»–²⁶.

Por otro lado, el edicto de la tolerancia en el drama de Lessing se había topado ya con la pretensión absoluta de la religión y con la hybris del floreciente nacionalismo en el siglo XIX. El argumento más eficaz que causa el cambio de opinión en el diálogo entre Natán y los señores del templo fue la respuesta del judío a la pregunta de qué pueblo se nombró en primer lugar como elegido y transmitió el orgullo de que su Dios fuera el Dios verdadero a cristianos y musulmanes. La réplica de Natán anticipa aquí ya el sentido de la parábola del anillo:

Despreciad / a mi pueblo todo lo que queráis. Ninguno de los dos / hemos escogido a nuestro pueblo. ¿Nosotros / somos nuestros pueblos? Porque, ¿qué quiere decir pueblo? / ¿El cristiano y el judío son cristiano y judío / antes que hombres?

¡Ah, si hubiera encontrado yo en vos / a uno de esos a quienes basta con llamarse / hombre! (II, V)²⁷.

Si con esto no sólo se ha renunciado a la pretensión de la única fe beatífica, sino también de la «pertenencia de sangre» a un pueblo –por tanto, de la ideología de raza y de la esencia nacional avant la lettre–, se reformula entonces de nuevo la cuestión de una verdad vinculante para todos los hombres. Si todas las religiones están igual de cerca o de lejos de la verdad y comienzan a tolerarse mutuamente, la pregunta misma por la verdad –la pregunta por la vida verdadera, por el sentido del mundo y por el fin de la historia–, no puede caer en la indiferencia. ¿No tiene que colocarse entonces la idea triunfante de la Ilustración en el lugar de la verdad indemostrable de las religiones, y no sólo esto, sino también junto con ella una nueva fe, una fe exigida por la razón en el ser humano que ha devenido mayor de edad y en sus derechos inalienables? ¿Puede legitimarse sólo esta fe a partir del ethos de la más pura humanidad, que encarna Natán en su sabiduría? ¿Es todavía suficiente la fuerza emancipadora de la idea de tolerancia cuando no da con la buena voluntad hacia el diálogo, hacia la renuncia a la violencia, al reconocimiento de la particularidad de la cultura extraña, sino cuando topa con la intolerancia, el fanatismo, el ansia de dominio –con un fundamentalismo que niega la validez universal de los derechos humanos a limine? La máxima política, ¿no conduce sin remisión al círculo vicioso de la

dialéctica de la Ilustración, al que ‘el que niega la tolerancia, no puede pedirla’?

Tales preguntas caracterizan la situación del reciente diálogo religioso en 1992, que tuvo por objeto la parábola del anillo, entre las tres religiones monoteístas: la islámica representada por Muhammed Salim Abdullah; la judía, por Stéphane Mosès; la cristiana, por el católico Hans Küng y el protestante Walter Jens (como moderador). Desde la tradición aquí examinada, el reciente diálogo religioso ha dejado atrás las controvertidas posiciones dogmáticas de antaño. Todos los interlocutores han hecho suyo sin vacilar, como representantes de las religiones después de la Ilustración, el punto de vista de Lessing y se esfuerzan desde el principio por demostrar que el sentido de la parábola del anillo está completamente en consonancia con una interpretación no dogmática de su credo.

Mosès cita un texto paralelo del Talmud sobre la pregunta de por qué al inicio de la historia de la creación no se crearon varios seres humanos, sino sólo uno (Adán). La respuesta dice así:

«para enseñarte que, cuando alguien destruye un alma humana, la escritura se lo carga en la cuenta como si hubiera destruido el mundo entero [...]. Sin embargo, el Rey de Reyes, el Divino, alabado sea, marca al hombre con el sello del hombre primitivo y no iguala a nadie con ningún otro. Por ello, cada uno debe decir: por mí se ha creado el mundo».

El punto central del problema de la tolerancia sería la subversión de la idea de la verdad única. Si Natán demostrara al sultán que hay múltiples verdades, podría surgir de esta pluralidad un diálogo fructífero. Y esta idea revolucionaria no es nueva de hoy (pp. 13 y 17).

Abdulá presenta pruebas de que Lessing, con su Natán, tomó prestado (o podía haber tomado prestado) un importante párrafo del Corán (el verso 49 de los Sura). Éste reza como sigue:

A cada uno de vosotros (judíos, cristianos y musulmanes) Nosotros, a cada uno le hemos prescrito un reglamento claro y un camino bien marcado. Y si Dios lo

hubiera querido, os habría reunido en una única comunidad. Pero Él desea someteros a la prueba por aquello que Él os ha dado. Rivalizad por ello entre vosotros en las buenas obras. Para todos es Dios vuestro regreso a casa; entonces Él os explicará aquello sobre lo que habéis estado desavenidos.

Habría un pasaje del Corán que prohibiría evangelizar a judíos y cristianos. La sentencia de muerte contra Rushdie no encontraría ninguna legitimación en el Corán. Y en lo que concierne a la ‘Guerra Santa’, se trataría exclusivamente de instrucciones localmente acotadas a los múltiples enemigos de la asediada pequeña congregación islámica original de Medina (pp. 13, 16, 23).

Küng, que toma la palabra en tercer lugar como cristiano católico, concede, en primer lugar, que el cristianismo, como todas las religiones proféticas, no es tolerante de por sí; «sólo los menos entre los cristianos saben que en el Nuevo Testamento no sólo se dice ‘quien no está conmigo está contra mí’, sino también que ‘quien no está en nuestra contra está con nosotros’» (p. 14). Acto seguido hace hincapié en «que no sólo puede tratarse de estar por encima de todos los puntos de vista», lo que tampoco había sido la posición de Lessing. Él quiere ejemplificar esto en la común oposición de judíos y musulmanes a la «pretenciosa cristología helenística», cuya crítica «ha de ser tomada muy en serio» (pp. 17, 22). No obstante, el diálogo no discurre por estos derroteros, pues está más interesado en divergencias actuales –la situación de la mujer, la relación con la explotación de la naturaleza.

El cristiano protestante podría haberse puesto del lado los paralelos con la parábola del anillo en el Talmud y en el Corán con el concepto de una Tolerantia Dei que se encuentra en la sentencia de Lutero con la que se defendió con motivo de la bula papal: «Haereticos comburi est contra voluntatem spiritus». Aquí sigo a G. Ebeling «La tolerancia de Dios y la tolerancia de la razón», que parte de la historia del concepto y muestra que tolerancia se coloca en el lugar de la predecesora patientia originaria de la ética estoca, con un cambio de significado de paciencia* a tolerancia** que se produce ya en la Edad Media²⁸. Por tanto, la tolerancia de Dios precedería a la tolerancia de la razón: «La estructura del concepto antiguo de tolerancia, de que ha de tolerarse un mal (la herejía, la falsa religión, la pluralidad de pretensiones de fe opuestas) para evitar un mal todavía mayor (la amenaza a la pax publica), fue puesto del revés por la Ilustración: se pide tolerancia por el bien más noble, dar espacio a la libertad del

hombre contra el vicio capital, la intolerante mezcla de la pretensión de verdad y la violencia coactiva» (p. 268).

La idea de la tolerancia no es sospechosa para la teología cristiana hasta su liberación de la tolerancia de Dios. Ya en Lutero se encuentra la sentencia: «Fides nihil pati potest, dilectio omnia suffert. Quod in Christo videmus qui nos tulit» (P. 66). La formulación paradójica se opone a la de tolerantia Dei, de la que teólogos modernos como Karl Barth o Emil Brunner se han distanciado manifiestamente. Del último se cita: «La verdad misma es intolerante [...] y el bien es intolerante [...] Por ello no es ninguna casualidad que las religiones más elevadas espiritualmente sean intolerantes –y éstas son aquellas que reconocen a Dios como su Señor» (p. 59)–. Ebeling es menos riguroso: le mueve más la preocupación de si la suspensión de la cuestión de la verdad, que se ha vuelto necesaria en política, no tendrá como consecuencia su equiparación, lo que constituye un suelo fértil para nuevas intolerancias (P. 69). Por tanto, sería también imprescindible definir los límites de la tolerancia: «El que niega la tolerancia, no puede pretenderla para sí» (P. 72). ¿Cómo debe comportarse entonces un cristiano ante la intolerancia? Esta pregunta tan actual permanece aquí abierta y no ha conmovido tampoco a los participantes de nuestro diálogo religioso más reciente.

Allí los representantes del judaísmo y del Islam han tenido ostensiblemente menos dificultades con la herencia de la Ilustración que los teólogos cristianos. Para Mossès, el sentido de la parábola del anillo es: «Nadie tiene la verdad, ni yo ni Usted, nadie posee la verdad como si fuera un objeto», y la pluralidad de pretensiones de verdad significa «que cada uno cree en su propia verdad. Pero esta pluralidad de verdades se considera en el judaísmo como la estructura normal de la existencia. Esta es una forma de pensar que le es difícilmente aceptable al catolicismo, en especial a aquellas tendencias que han sido influidas por la filosofía griega» (p. 18, 21). Para Abdullah «el diálogo de las religiones es un mandato de Dios, a quien todos debemos la misma obediencia, como a los diez mandamientos». El Islam no tendría nada que temer a la Ilustración, pues en el momento de la diáspora se trataría de redescubrir la Ilustración originalmente islámica –la «mutaliza»–. El Islam habría pasado en el siglo VII y VIII su propia era ilustrada, en la que se intentó «reconciliar razón y fe la una con la otra». La imagen enemiga dominante del Islam no podría basarse en el Corán o en la religión –no organizada– islámica, sino que se le confundiría con los estados dominados por el poder islámico. El Islam auténtico (un nombre que literalmente significaría «paz») «es no sólo impotente, sino que además está inhabilitado de

sus derechos. En realidad, sólo es posible vivir el Islam en la diáspora» (p. 24/16/15).

Aquí se estaría próximo a discutir la relación del cristianismo con la institucionalización de la fe (de la que Kracauer sostenía que corrompe irremisiblemente su verdad pura) con el problema de las relaciones de Estado e Iglesia. En lugar de esto, el diálogo nos despacha con la buena esperanza. A los adeptos eruditos de las tres religiones abrahámicas se les recomienda por parte del moderador no abandonar la esperanza de la Ilustración de un mundo más pacífico: «Si ya no es posible confrontar la realidad con la posibilidad, entonces habríamos echado a perder de hecho y definitivamente la herencia de la Ilustración» (p. 29). A esta última palabra se le puede negar difícilmente un aplauso.

Mi propia última palabra sólo ha de añadir algo a ésta. El por el momento último diálogo religioso parece confirmar por entero mi cita de entrada: «que nada de lo que termina puede asimilarse con el fin». Pero quiero darle a esta cita aun otro sentido. Si este diálogo parecía ir a parar a un reconocimiento recíproco de las pretensiones de verdad de las distintas religiones y exigía el confrontar la cruel realidad con la posibilidad de un mundo mejor, entonces todavía no se ha considerado que al final de este diálogo quede una tarea todavía desatendida hasta hoy. El reconocimiento de las diferentes pretensiones a la verdad de la propia fe hace posible comprenderse unos a otros en una cosa común. Este reconocimiento es, empero, el principio del siguiente paso, el de reconocer la religión del otro en su ser distinto, por tanto, el de permitir al otro ser distinto. Los más antiguos diálogos religiosos muestran en conjunto que en su esfuerzo de encontrar una posición común se quedan parados en este umbral. No se podría reconocer una hermenéutica de lo extraño en la historia previa del diálogo religioso ni en sus principios. Por otro lado, la idea de la Ilustración de la tolerancia, como muestra la historia reciente, se evidenció como insuficiente. Si ha de hacerse efectiva para la convivencia de la humanidad, ésta no presupone el mero tolerar a otro, sino el esfuerzo de la comprensión y la superación de lo que separa. En ello descansa –así me lo parece– un nuevo principio al final del diálogo religioso, como ha tenido lugar hasta ahora, si ha de ser realizado con el objetivo común de un futuro pacífico el reconocimiento del derecho humano a la diversidad –el derecho «de poder ser sin temor de otro modo» (Adorno).

Notas al pie

¹ J. Fried, «Auf der Suche nach der Wirklichkeit – Die Mongolen und die europäische Erfahrungswissenschaft im 13. Jahrhundert», en *Historische Zeitschrift* 243 (1986), pp. 287-332; F. Niewöhner, *Veritas sive Varietas – Lessings Toleranzparabel und das Buch von den drei Betrügern*, Heidelberg, 1988. A propósito del diálogo religioso confesional de la época de la Reforma, que aquí no pudo ser considerado, véase G. Müller (ed.), *Das Religionsgespräch der Reformationszeit*, Gütersloh, 1980, y M. Hollerbach, *Das Religionsgespräch als Mittel der konfessionellen und politischen Auseinandersetzung im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Francfort/Berna, 1982.

² Traducción alemana: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, en *Schriften*, Francfort., 1971, vol. 4, p. 18.

³ Véase al respecto *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960, p. 9 y 20/21: «Dan estructura a un mundo, representan la no experienciable ni apreciable totalidad de la realidad. [...] La verdad de la metáfora es una vérité à faire». [Traducción castellana: *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003. N.T.]

⁴ Textos: *Das Buch Kusari des Jehuda Halevi*, editado y traducido por David Cassel, Berlin, 1922 – Pedro Abelardo, *Dialogus inter Philosophum, Iudaeum et Christianum*, editado por R. Thomas, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1970. – Nicolás de Cusa, *De pace fidei*, en *Opera omnia*, vol. VII, editado por R. Klibansky / H. Bascour, Hamburg, 1969. – G. E. Lessing, *Natán der Weise*, en *Gesammelte Werke*, vol. 2, Berlin y Weimar, 1968. [Traducción al castellano: *Natán el Sabio*, Espasa-calpe, Madrid, 1984] – Jan Potocki, *Die Handschrift von Saragossa*, editado por R. Caillois, edición alemana, Frankfurt/M. 1961. – Milorad Pavić, *Das Chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern, Männliches Exemplar*, Munich /Viena, 1988. [Traducción al castellano: *Diccionario jázaro (volúmenes femenino y masculino)*, Anagrama, Barcelona, 1989. N.T.]

⁵ Véase al respecto, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., p. 349. [Sin traducción de esta parte. N.T.]

⁶ Véase al respecto R. Lachmann, «Gedächtnis und Weltverlust – Borgés‘ memorioso – mit Anspielungen auf Lurijas Mnemonisten», en *Poetik und Hermeneutik XV*, op. cit., p. 502 y ss.

⁷ Al respecto, el reciente H. Meschonnic, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclature*; París, 1991, en especial p. 40 y ss.

⁸ Resumen mío; véase p. 9: «Le monologue des dictionnaires et encyclopédies est une conversation qu’on a avec soi-même, en feuilletant les présents du passé, les passés du présent. Les systèmes du monde y deviennent l’autoportrait du lecteur.»

⁹ *Gesammelte Werke*, vol. 5/II, Munich, 1981, pp. 120 y 230.

¹⁰ Véase al respecto la crítica de R. Warning a Derrida: «Toda destrucción requiere, si no quiere quedarse encallada en su significado trascendental, de la ficción literaria, cuya rebeldía se hace visible ejemplarmente ya al inicio de la historia de la metafísica occidental en la agresividad de la Politeia platónica», en «Imitatio und Intertextualität», *Kolloquium Kunst und Philosophie 2*, editado por W. Ölmüller, 1982, p. 171n.

¹¹ Artículo en *DIE ZEIT* Nr. 31, 26.07.1991.

¹² Según Jakob S. Minkin: Jehuda Halevi, en *Große Gestalten des Judentums*, editado por S. Noveck, Zürich, 1972, p. 93.

¹³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴ «Raison et dialogue chez Abaelard», en *Société*, Hiver 1988, N^o, pp. 77-107, aquí p. 96 y ss.

¹⁵ Según P. J. Payer, Introducción a su traducción inglesa de Abelardo: *A Dialogue of a Philosopher with a Jew and a Christian*, Toronto 1979, p. 11.

¹⁶ «Islam et christianisme: La rencontre de deux cultures en Occident au moyen âge», en *Mélanges de l’Institut Dominicain d’Etudes orientales du Caire* 20 (1991), pp. 233-299. Desgraciadamente, el *Dialogus* de Abelardo no incluyó el procedimiento.

¹⁷ Véase al respecto del autor «Chanson de geste und höfischer Roman», en

Studia romanica 4, Heidelberg 1963, p. 78.

* [Traducción al castellano: Manuscrito encontrado en Zaragoza, Pre-Textos, Valencia, 2001, N.T.]

¹⁸ Páginas 839 y ss de la traducción alemana.

¹⁹ Cfr. p. 1134: la Kabbala Sefiroth, 1684 «impresa en una pequeña ciudad alemana de nombre Frankfurt» en latín y en caldeo; S. 32: los dos queridos primos comunes de Adolph aparecen sólo en el sueño (etc.); S. 160, 216/7: amor en el espejo que se rompe; S. 69 (88, 107, 474): el dogma del eremita.

* [En español en el original. N.T.]

²⁰ Según C. Nicolas en Cahiers de Varsovie (Publikation eines Kolloquiums über Jean Potocki), 1992, p. 274 y ss.

²¹ Veritas sive Varietas (véase nota 1).

²² Al texto de Boccaccio le preceden a su vez distintas variantes de la parábola del anillo de la tradición medieval-cristiana (enumeradas por Niewöhner), que aquí pueden quedar fuera de consideración (véase al respecto M. Penna, La parábola dei tre anelli e la tolleranza nel medio aevo, Turín, 1953).

²³ Para aquello a que la interpretación rabínica da con razón un valor especial, véase J. S. Bloch, Quellen und Parallelen zu Lessings Natán der Weise, Viena, 1880. Es incomprensible el por qué Bloch ve a Efraím el sabio como instigador de la parábola y el por qué habla ora de dos ora de tres piedras (cuando no, ¿un fraude pío?).

²⁴ Texto reproducido según Niewöhner (Veritas, pp. 48-50).

²⁵ Op. cit., 8 (véase nota al pie 23).

²⁶ Véase al respecto G. L. Mosse, Jüdische Intellektuelle in Deutschland – Zwischen Religion und Nationalismus, Francfort/Nueva York, 1992, p. 117 y ss.

²⁷ [Natán el sabio, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, pp. 103-241, N.T.]

* [Geduld. N.T.]

** [Duldung. N.T.]

²⁸ En Glaube und Toleranz – Das theologische Erbe der Aufklärung, hg. T. Rendtorff, Gütersloh, 1982, p. 68.

C)

Paseos críticos

Sobre el descubrimiento del individuo en la pintura retratista del Renacimiento

El problema de si y cómo se pudo haber descubierto el individuo en la pintura del Renacimiento y, más concretamente, en el medio del retrato y el autorretrato, antes que en el de la literatura, ha sido recientemente tratado por Gottfried Boehm¹. La propuesta de representar a la persona que se debía retratar ex se y, por lo tanto, sin referencia a reglas preestablecidas, fue lanzada por vez primera por Pomponio Gaurico en *De sculptura* (1504), momento que puede tomarse como fecha orientativa para la novedosa reivindicación de la representación de sí*. Esta primera llamada a la autonomía estética reclamaba el derecho a que un ser humano, o mejor cada uno en particular, pasara a entenderse ya no como portador de un significado heterónomo, sino sólo a partir de sí mismo como representante de su propio significado y, de este modo, fuera también digno de ser representado. Sin embargo, esta reivindicación evidentemente no se realizó de golpe en lo que en realidad era la naciente historia del género del retrato autónomo. La exposición de Boehm muestra el proceso de una emancipación progresiva en los pasos que van desde el retrato personificador, pasando por el idealizador, hasta el retrato individual. A la luz de esto, podemos finalmente preguntarnos si el postulado aislamiento y la pureza de una representación del individuo ex se y per se (esto es, sin un motivo trascendente) no ha sido tanto la norma practicada como más bien el ideal jamás alcanzado y, con ello, no ha sido también el impulso para otros tipos de intentos de experiencia de uno mismo mediada estéticamente.

El libro de Boehm renueva la tesis de que fueron los pintores del Renacimiento los que, con la creación del retrato autónomo, «introdujeron la individualidad en el ámbito de la capacidad cognitiva del arte» (p. 68). A partir de esto, se muestra fácilmente que la interpretación retórica y la ética de los ‘caracteres’ y los temperamentos han marcado las directrices al retrato italiano hasta el Cinquecento, y aún incluso han permitido diferenciar la autorreferencia en el

retrato autónomo según modalidades como la melancolía, la seriedad, la amistad, la gracia (correlatos de Ethos, Pathos, Hexis, Tychai, p. 72).

Teniendo esto en cuenta, me parece problemático que Boehm quiera distinguir entre la representación que todavía es portadora de significado y la representación posterior que sólo es autorreferencial; por tanto, también me lo parece el que crea tener que tratar el retrato personificador, el idealizador y el sincrético como «retratos sin individuos». Contra esto se puede objetar, por una parte, que una alta cota de individualidad sea propia de formas no autónomas del arte retratista; por otra parte, que el retrato autónomo del Alto Renacimiento suele conseguir su pretendida autonomía al precio de una idealización de lo ocasional, idealización que siempre acaba representando más que al mero particular contingente.

La Vecchia de Giorgione, por ejemplo, que es para Boehm un retrato tipo y todavía ninguna persona por mérito propio, muestra todos los atributos de la vejez (piel ajada, canas, etc.). Mas ya no lo hace mediante el modelo presupuesto en aquel entonces. El retrato concilia la actitud afectada, la ‘mirada personal’ y, al mismo tiempo, la autorreferencia del ademán interrogador de la mano derecha e integra el delicado y efímero instante de tal manera que la divisa introducida parece afirmar col tempo: ‘¡En esto me he convertido con el tiempo!’. La convencional alegoría de la transitoriedad se individualiza tanto en la contingencia del momento captado mediante el ademán interrogativo sobre ella misma, que no se comprende por qué en esta imagen «vejez e individualidad no pueden convertirse en puntos de vista idénticos» (p. 109). Si tomamos un retrato autónomo como, por ejemplo el último autorretrato de Tiziano, el cual muestra igualmente claros atributos de vejez, aunque en general más embellecidos que los de La Vecchia, ¿le correspondería al primero un mayor grado de individualidad, por la razón de que ésta se nos representa como una desconocida, mientras que en el de Tiziano la eminente y popular personalidad se nos representa como una individualidad? Si Tiziano es en su representación ex se seguramente algo más que la simbiosis de sus roles vitales como artista, patricio, filósofo (y no por último, «el elogio y la celebración de los ojos y de la luz», p. 246), entonces La Vecchia de Giorgione es seguramente también algo más que la ya conocida representación de la ineludible edad y de la evanescente belleza femenina: es, pues, el individual aspecto senil de una persona cualquiera, el cual ahora, por su deformidad por el paso del tiempo, se ha convertido en digno de ser representado. ¿Con qué derecho debe diferenciarse todavía en la individualidad con un más y con un menos?

Mi crítica no debe ocultar que considero el libro de Boehm una apuesta considerable, y no sólo porque abre nuevas perspectivas que ya dieron sus frutos en este coloquio². Si uno lo lee con la salvedad de que el descubrimiento del individuo en el retrato no se produjo como la libre «autonomización del yo» (p. 31), sino bajo las directrices o la apropiación de normas fisiognómicas, éticas y sociales, entonces puede llegar a la siguiente consideración: la intención de una representación ex se apenas hizo disminuir de facto, en muchos retratos considerados como autónomos, las modalidades de los caracteres anteriores (del temperamento, el afecto, la clase, la edad vital, tanto en lo particular como en lo sincrético de un grupo, gremio o familia), de tal modo que la expresión de lo inconfundiblemente individual a menudo parece conseguirse mediante una segunda individualización de lo típico. Cuando, en la cumbre del nuevo arte retratista –como en Antonello, Giorgione, Lotto, Tiziano, Rafael– pareció dejarse al margen toda significación ajena y pareció representarse un individuo en una referencia primaria a sí mismo, remitiéndose exclusivamente a sí mismo, entonces la perfección y la plenitud de su aparición, alcanzada en un presente atemporal, pudo igualmente representar de nuevo un significado de mayor importancia: la idea de la magnitud animi, de la individualidad como microcosmos en el macrocosmos, como medio ideal entre hombre y mundo. La ruptura con el «platonismo individualizador» (Georg Simmel), la deconstrucción de la norma de lo perfecto, la recuperación de lo casual y lo incompleto, que habían sido marginados, ¿no permitió todo esto que apareciera la perspectiva excéntrica sobre un mundo plural e infinito en sí mismo, sobre el individuo en su pura contingencia? De la interpretación de Boehm se deriva plausiblemente de qué modo, con la implantación de la perspectiva central, se destipificó el entorno del retratado y se lo hizo ‘visible’ como paisaje. Sin embargo, no nos convence su tentativa de que la unidad del espacio conseguida con la perspectiva conllevara una «unidad del tiempo» subjetiva (p. 89). Esta unidad todavía tenía que manifestarse como algo diferente a las –todavía típicas– huellas de la edad de la vida. Rembrandt, como demuestra monumentalmente su casi biográfica serie de autorretratos, se concibió y se intentó pintar a sí mismo como individuo de su época.

El principio de autonomía en la relación entre retrato e individuo lo ha definido Boehm como «idea del carácter medio» y, más concretamente, como un modo intermedio de expresión fisiognómica, equilibrado entre los diferentes extremos en el acto de retratar. Este modo intermedio actúa como un principio regulativo entre el interior y el exterior, entre el carácter y la acción, que hace visible en el retrato «aquello que inmediatamente no se podría ver, porque por esto mismo no

puede ser idéntico a ningún ‘punto’ especificable del ser humano» (p. 67). Si es realmente cierto que la individualidad se muestra y al mismo tiempo se esconde en el retrato, que creemos reconocer al retratado sin haber visto nunca el original (p. 14/28), entonces esta paradoja de todo arte retratista presenta un problema hermenéutico: ¿cómo puede asumirse una indeterminación constitutiva de la persona retratada y, al mismo tiempo, atribuirle a ésta rasgos característicos? ¿Cómo llegamos de la precomprensión de lo fisiognómico, que provenía totalmente del interés y, por tanto –según Kant, citado por Boehm (p. 14.)–, se mantenía ineludiblemente en las relaciones interpersonales y en la cultura del gusto, al conocimiento de lo individual, cuando éste precisamente retrocede frente a la presencia del gusto? A mi parecer, la exposición descriptiva de rasgos ocasionales es insatisfactoria en los análisis que hace Boehm de las obras y no ofrece respuesta a la pregunta sobre lo que experimenta «el espectador en la muda lectura de aquellos cuadros silenciosos» (p. 12). Boehm, que reivindica al comienzo que la relación entre cuadro y espectador se convierta en el fundamento de una hermenéutica del retrato, trabaja en la praxis, como siempre, con categorías de la representación (el parecido, la justa consideración de la expresión, el potencial de la acción). Si, a diferencia de esto, la muda lectura, el desciframiento de una individualidad que se muestra y esconde en sus signos, debe convertirse en un diálogo visual, entonces es recomendable, siguiendo a Michael Podro, retomar la metáfora –utilizada ya por Simmel– del actor, y ampliar así la relación dual entre cuadro y espectador en la relación triádica entre artista, persona (modelo) y destinatario. Según esto, se pueden diferenciar los siguientes modos mediante los cuales el pintor puede hacerse presente en su obra: 1) como actor que representa al otro en tanto que personaje que está siendo pintado, 2) como autor que no interpreta al otro, sino que se dirige a él en tanto que destinatario, 3) como protagonista que se representa a sí mismo para otro (amigo, colega, patrón, o familia), en la que cabe la última posibilidad 4) de representarse solamente para sí mismo (PH XIII, p. 577 ss.)*.

El presupuesto hermenéutico consiste en que el proceso pictórico puede estimular y enriquecer nuestra comprensión del retratado, pero también que la experiencia de sí mismo que tiene el espectador tiene que alumbrar la situación y la fisiognomía del modelo: «Debemos representarnos estando furiosos, soberbios o preocupados para poder comprender cómo nos vemos cuando nos miramos en el espejo (del retrato)». Haciendo esto, aquello que el pintor en tanto que actor aporta al retrato del otro se vuelve tan indistinguible de este último como lo es el actor teatral del personaje que encarna. En el segundo caso, que se ilustra mediante el retrato de *Mujer con pieles* de Tiziano y el *Retrato de Hélène*

Fourment de Rubens, el pintor y el modelo mantienen papeles distintos. Tiziano ofrece a la destinataria una interpretación de sí misma que también puede ser una expresión de su admiración. El tercer caso se ilustra con los autorretratos que Rubens pintó para Carlos I y para su amigo Peiresc. Aquí el pintor introduce su propia persona para exhibirse al receptor en su maestría y al mismo tiempo como fenómeno social («selfpresentation through one's likeness, embodying one's skill»). Según Podro esta manera de autoescenificarse, una competitiva exhibición del propio papel para el otro, era el paradigma predominante del nuevo género del autorretrato.

El último umbral hacia la plena autonomía fue sobrepasado en primer lugar por Rembrandt cuando se pintó en su autorretrato de 1640 en una pose imponente y noble. Lo hizo, ya no como demostración de su maestría frente a otros, para un patrón o para un amigo, sino como una demostración para el mundo en general y para sí mismo. En este acto, el pintor todavía podía vincularse a las convenciones de retratos de los grandes dignatarios, sabios o artistas. Mas esto no sucedió como encargo de un patrón y destinado a él, sino como un desafío a cada espectador a asumir el papel de patrón. Los autorretratos tardíos se pueden interpretar, según Podro, de dos maneras nuevas. Rembrandt, que durante mucho tiempo se había representado con roles diferentes para estudiar la voluble expresión de sí mismo en la duplicidad entre observador y observado, depone finalmente todos los roles para captar su individualidad solamente ex se y per se, o sea, ya no más como actor de sí mismo. Haciendo esto, Rembrandt puede volver a incluir el espacio vacío del destinatario a través del mundo en su conjunto, pero éste aparece ahora –como en el autorretrato Kenwood, donde el pintor posa en medio, pero habiéndose apartado de un enorme lienzo– como un mundo vacío, señalado tan sólo por los dos círculos del mappa mundi. Por otra parte, puede que, en lugar del mundo, sea el retrato mismo de Rembrandt el que se convierta en el último destinatario, en un diálogo visual con el otro de su yo. Este diálogo –comparable a la última conversación de Macbeth consigo mismo– sirve sólo a la búsqueda del yo después de la caída de todas las máscaras y – como me gustaría añadir –, rechaza al receptor como un tercero. El proceso de descubrimiento del individuo en el retrato alcanza aquí su clímax, mediante el cual se anuncia la moderna dialéctica de presencia y retraimiento que ha expuesto Max Imdahl.

Mis consideraciones han tratado hasta el momento de hacer justicia a la duda de si, en lugar de una ilusión ‘clásica’, cabe esperar que lo que se entendía antes como un particular se pueda ahora entender y representar como individuo con

fundamento propio y como origen de su propio mundo*. En realidad, parece muy discutible si el retrato del Renacimiento, que es interpretado por Boehm como autónomo, puede haber sido ya realmente la formalización estética de un sujeto cartesiano, de la individualidad de una persona que se muestra sólo ella misma. La monumental 'biografía' en autorretratos de Rembrandt, ¿a caso no muestra por sí sola que este yo se mantenía misteriosamente irremplazable incluso después de dejar de ponerse a prueba mediante roles y disfraces –un *individuum ineffabile*, pero no, por tanto, una sustancia atemporal y menos todavía una «forma acuñada que se desarrolla viviendo»–? Esta biografía tampoco se puede entender como totalidad de una vida que fue, en cada forma actual, plenamente presente como lo absoluto del alma y el yo, en el sentido de Georg Simmel. Su fórmula «cada instante de la vida es toda la vida», aplicada a la secuencia de autorretratos de Rembrandt, me parece que se refiere precisamente a todo lo contrario: que ningún instante de la vida que el pintor capte en el cuadro puede representar toda su vida, puesto que ninguna mirada del individuo puede agotar toda su individualidad, la cual se repliega en la consumada presencia del cuadro.

Sin embargo, no es una mera ilusión idealista afirmar que, con el surgimiento de un arte retratista inédito hasta entonces, empezó el descubrimiento moderno del individuo en el medio de las artes plásticas. A favor de esto habla el hallazgo histórico de que, en esta época, una multitud hasta entonces anónima de hombres particulares emergió del destierro de lo genérico para destacar en una opulencia sorprendentemente creciente de inconfundibles figuras. También lo hace el hecho de que el individuo –primero el príncipe, después el sabio o el artista y, finalmente, el ciudadano y cualquier persona de la vida cotidiana– apareciera digno de ser representado por sí mismo y ya no como portador de normas universales, de tal modo que, en el próximo gran paso dado con el principio de igualdad, cualquier particular pasó a ser digno de tener derechos, mejor dicho, pudo erigirse como una persona de derecho. Todo esto no puede ser rechazado por la actualmente dominante crítica a la razón ilustrada centrada en el sujeto y a la herencia del idealismo. Desde mi punto de vista, el desafío de las bellas artes no se basó en la reivindicación del sujeto cartesiano como una instancia autónoma del conocimiento del mundo y de la naturaleza. El desafío se basó mucho más en la oportunidad de organizar a partir de este momento, en la época de la revolución copernicana, desde la posición y la perspectiva subjetiva del yo irremplazable y centrado en sí mismo, un mundo descentrado y perdido en el infinito espacio del universo; de llenar el propio mundo, constituido estéticamente, con una significación ejemplar.

El desafío de cada particular de atender desde su posición a la totalidad infinita no se muestra sólo en la figura del individuo como un medio ideal –el principio clásico de la pintura retratista–, sino que al cabo de poco tiempo se mostrará también –y con mayor intensidad– en la ruptura de la unidad entre el yo y el mundo. Parmigianino, que pintó su Autorretrato en espejo convexo en 1523, sometió el entorno de la persona a un modelo de orden concéntrico tal que deformaba la mirada natural del mundo (ventana, muros y techo de la habitación) en la forma esférica del espejo cóncavo* que se introduce mediante la forma de la imagen. La habilidad del pintor de realzar lo natural en lo artificial llega aquí tan lejos que le permite delimitar su mundo parcial de la totalidad infinita. En la medida en que el pequeño mundo que encierra esféricamente al individuo, y en el cual sólo su rostro se mantiene íntegramente como el centro, es deformado en relación al gran mundo, ya sólo imaginable, este pequeño mundo parece anticipar, en la autorreferencia que se desarrolla experimentalmente en el espejo, la experiencia del mundo postcopernicano. El mundo reflejado en la refracción subjetiva se mantiene en la representación del sujeto –en relación a su rostro íntegro–, como una representación centrada; mas este mundo propio ya no aparece íntegro en relación a la totalidad del cosmos, sino descentrado, en una deformación que lo convierte en ilusión. ¿Pintó el experimento de Parmigianino el mundo centrado en el sujeto de tal modo que se manifestara como un espejismo?

La respuesta de las bellas artes a la experiencia moderna de la pérdida del viejo cosmos, de la pérdida de la identidad entre el ser y la naturaleza y la imagen antropomorfa del mundo cristiano, no se basó, por tanto, en la abstracta pureza y en lo absoluto de la autorreferencia, sino en la mediación concreta entre el ser-uno-mismo y el estar-en-el-mundo. El desarrollo del retrato pictórico de la representación y autorepresentación de la individualidad, desde su dimensión personificadora, pasando por la idealizadora, hasta la autónoma, se establecería posteriormente bajo dos condiciones constitutivas: la dialéctica de presencia y retraimiento e igualmente la dialéctica de representación del significado y de autorreferencia; ambos tipos de dialéctica han hecho posible el proceso de la progresiva autoafirmación y autoexperimentación del individuo en el medio de la experiencia estética.

Max Imdahl ha dedicado un estudio a la problematización del retrato en la modernidad³. Su análisis de un retrato en dibujo de Alberto Giacometti parece contraponer, por de pronto, al descubrimiento del individuo en la fase clásica del arte retratista, el tan aclamado final del individuo en una época contraria al

sujeto. Sin embargo, en este presunto final, que presupone la clara despersonalización a partir del autorretrato de Goya (1815) –el precio a pagar por el sujeto soberano y el descubrimiento de los poderes anónimos que se le otorgan (Boehm, p. 9)–, parece perfilarse de nuevo un comienzo en el que el individuo se afirma a sí mismo. Después de que, por su parte, el retrato fotográfico superara, gracias a su autenticidad documental, al retrato pintado, lo que convirtió en intercambiable a la copia de la persona con ella misma, el retrato pictórico buscó una nueva legitimación. Ésta la encontró en el proceso de tematizar específicamente la diferencia entre lo visto y lo imaginado, de tal modo que se hiciera visible lo que quedó escondido en la unificación entre persona y copia. El problema de un arte retratista moderno será a partir de ahora liberar la individualidad del retratado de toda evidencia inmediata, protegerla frente a la confusión con su copia. De este modo, el problema de la posibilidad de confusión –así me gustaría continuar la tesis de Imdahl– se ha trasladado al polo opuesto: ya no se refiere a la confusión con los otros, sino con el otro de uno mismo. Mientras que el retrato clásico quiso hacer inconfundible al individuo, centrando al sujeto en sí mismo, el retrato moderno busca ponerlo a salvo de la confusión con su representación visual y, por lo tanto, a salvo también de ser identificado con un supuesto yo sustancial. Esto ha recaído desde entonces en una descentralización del sujeto, que puede ser tematizada como extrañamiento, pero también como posibilidad de nuevas experiencias.

¿Debería el individuo, por el contrario, hacerse representar en el retrato moderno para poder escapar de una forma jamás definitiva e incierta hacia lo indisponible, hacia lo que para siempre queda cerrado a la interpretación del otro? ¿Acaso no sería simplemente lo inaccesible mismo un resto sustancialista? En contraposición a esto, ¿no se podría reivindicar la capacidad productiva del espectador, que compensaría la explotada dialéctica de presencia y retraimiento mediante la dialéctica de significado y autorreferencia de la individualidad? Si hay que despedir la verdad de la pura autorreferencia como ilusión idealista del sujeto clásico, ¿no alcanza entonces –tanto aparentas, tanto eres– la otra verdad provisional, aunque no por ello carente de sentido, un nuevo peso para el otro? ¿No se puede también hacer destacar la diferencia entre copia y persona mediante el hecho de que el arte de la modernidad tome literalmente la teoría del sujeto descentrado, conciba el retrato o autorretrato como una interpretación intencionadamente subjetiva entre otras interpretaciones igualmente posibles y, con ello, tematicé al individuo en la experiencia del otro y en la propia como un ‘dividuum’? ¿Descansa quizás en ello la posibilidad para el arte retratista moderno de ganar de nuevo la pérdida de mediación del yo y del estar-en-el-

mundo, pero liberado ahora de la sobrecarga del individuo autónomo de tenerse que afirmar como el solitario centro de un mundo, puesto que éste ciertamente ya no puede considerarse como el fin de la antigua creación, producida y ordenada ex profeso para los seres humanos?

Notas al pie

¹ Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum – Über den Ursprung der Portaitmalerei in der italienischen Renaissance*, Munich, 1985, 316 s.

* [Selbstdarstellung. En alemán esta expresión se refiere tanto a la expresión de uno mismo en la obra de arte como al autorretrato. Jauss seguramente trata de aprovechar ambos sentidos. N.T.]

² En: *Poetik und Hermeneutik XIII*. [Jauss se refiere al coloquio con cuyas conferencias se publicó en 1988 el volumen de *Poetik und Hermeneutik XIII*, Fink, Munich. N.T.]

* [Véase *Poetik und Hermeneutik XIII*, ib. nota anterior. N.T.]

* [Jauss utiliza aquí el término heideggeriano ‘jemeinig’, que hace referencia ‘a lo propio e individual’. N.T.]

* [Parece que aquí tendría que decir «convexo». N.T.]

³ En *Poetik und Hermeneutik XIII*, pp. 587-598.

Carta a Paul de Man

Querido Paul:

¡Ningún nombre se oye tanto en el seminario como el suyo, ni es citado tan a menudo por estudiantes, colegas y por mí mismo entre la torre de Sather y la sala Wheeler!* De la misma manera que en 1973, en Nueva York, surgió el debate bajo los signos de la estética de la recepción y la semiótica, en 1976 en New Haven en el campo de tensión entre la Escuela de Constanza y la Escuela Crítica de Yale, así también lo hizo en 1983 en Berkeley bajo la influencia de la polaridad entre hermenéutica y ‘deconstruction’. Es por ello que no parece que exista manera mejor de concluir mi tercera aventura americana que mediante una carta de agradecimiento por su introducción a «Toward an Aesthetic of Reception»¹. Que el agradecimiento venga con algo de retraso, tiene al menos una parte buena: la distancia temporal vuelve a evidenciarse como hermenéuticamente productiva, ya que destruye la parcialidad de la comprensión inmediata y me permite juzgar, ya en la resonancia de nuestro libro común (¿me permite llamarlo así?), qué es lo que su repercusión podría deberle a la procedencia alemana, así como lo que su recepción americana al extraordinario carácter de la presentación que hizo usted. Al autor de «Allegories of Reading» no le asombrará en absoluto que siempre me tropiece con un «misreading», concretamente: aquél de ser continuamente preguntado qué es lo que pensaba yo mismo de la presentación, que –en contra de la tradición académica de la *Laudatio*– dio enseguida recomendaciones a la primera crítica americana del citado libro. ¿Si me siento sorprendido o, si no, quizá poco valorado? ¿Si hermenéutica y deconstrucción estarían separadas por un abismo infranqueable? ¿Si su crítica no requiere de mi justificación y de una contracritica que renueven la discusión sobre «Blindness and Insight», ese gran debate que ningún otro como Paul de Man –el muy admirado e increpado– elevó tanto, demandando con ello, de manera tan extraordinaria, la discusión del método desde los años sesenta?

Desde mi llegada no he parado de intentar responder a tales preguntas, intentando también, de una vez por todas, poder llegar a convencer a mis interlocutores. Parece que usted no me cree cuando aseguro que, gracias a usted, creo comprenderme bien en la totalidad de mis intenciones y límites; en algunas posturas, incluso ‘mejor’ de cómo yo me comprendía a mí mismo. Lo mismo puede ser dicho para mi grupo de investigación, cuyo nombre, Poetik und Hermeneutik, no ha sido aún tan certeramente explicado como por usted, ni siquiera por el propio grupo. En este país parece no verse que las escuelas de Constanza y de Yale tienen más cosas en común que las que podrían soñar los dogmáticos seguidores de ambos bandos. Y es difícil de imaginarse que las diferencias que, a pesar de todo, quedan entre nosotros, no sean de un tipo de las que se puedan zanjar por medio de un «falso o cierto», pues éstas surgen de diferentes ámbitos de interés que no tienen por qué ser compartidos como para ver y reconocer la razón del otro. El dictamen de Gadamer de que es una virtud de la hermenéutica poder comprender incluso al oponente es más que una estratagema del razonamiento liberal. . . A ello me acojo con las respuestas que le doy a usted en tanto que tercero ausente-presente, quien con tanto detalle –«both praising and blaming»– me ha encomiado; hacia el final con severidad, pero de manera generosa en su conjunto. Con ello espero también poder, al menos en mi caso, rebatir el mito de que en el diálogo con Paul de Man habría que atender la vieja recomendación «timeo Danaos, et dona ferentes».

El hecho de que la Escuela Crítica de Yale y la Escuela de Constanza hubieran hecho acto de aparición en la discusión del método con su rechazo al logocentrismo del esencialismo de la filología tradicional y de la estética clásica (representada para mí por medio de Curtius, Lukács e incluso Gadamer), respectivamente, es algo que parece no haber sido aún captado como posición fundamental común por los interlocutores americanos. ¿Radica esto en que en este país se equipare sin vacilar la hermenéutica con la teología esotérica del antiguo estilo exegético («ultimate aim: to do away with reading altogether», p. ix), mientras que la reciente hermenéutica alemana sigue la máxima heideggeriana de que «una verdadera explicación nunca entiende mejor el texto que su autor, si bien lo hace de otra manera»? El hecho de contraponer al supuestamente atemporal presente de lo clásico el proceso dinámico y dialéctico de una continua configuración y reconfiguración de cánones, me relaciona, en efecto, con Harold Bloom, con la salvedad de que su interés está primariamente orientado a la estética de la producción, mientras que el mío está orientado a la estética de la recepción, y también que yo, en la crítica de la «fusión de horizontes» de Gadamer, he desarrollado un sofisticado método de comprensión

histórica activa de separación de horizontes.

Con su realmente esclarecedora explicación de mi teoría de la estructura del horizonte de la comprensión como un «complex interplay between knowing and not knowing» (p. xii), ha sacado usted a la luz un segundo aspecto común de los dos grupos: el discernimiento sobre la ambigüedad epistemológica de la conciencia histórica y la de ahí resultante «willingness to give up the illusion of unmediated understanding» (p. xiv).

No puedo más que estar de acuerdo con la manera en que usted explica la discrepancia de expectativa y experiencia en el cambio de horizonte de la comprensión histórica en relación a la convención predominante y a la obra individual, así como su estructura formal e interpretación concretizadora («in Jauss' historical model, a syntagmatic displacement within a synchronic structure becomes, in its reception, a paradigmatic condensation within a diachrony», p. xiv). Y le agradezco también que me atribuya el mérito de una síntesis genuina de recepción y semiótica, no sin antes confesarle que aún no había previsto esta consecuencia cuando leí a los estructuralistas de Praga y descubrí que el concepto de Vodička de la recepción y concretización de una estructura lingüística semiológica era convergente con mi modelo del horizonte de expectativas, con su irrupción y con su nueva concepción del horizonte.

Pero no puedo estar de acuerdo cuando usted dice, más adelante, que la comprensión literaria –que ya presupone un horizonte de expectativas– es análogo a la percepción cotidiana, imitándola, incluso, y siendo, en el fondo, «mimética» (p. xxii). ¿Acaso no contradice esta aseveración todo aquello que usted dijo al principio sobre la virtud de mi concepto de horizonte y sobre su ambigüedad entre lo consciente y lo inconsciente (o lo aún no consciente) («the historical consciousness of a given period can never exist as a set of openly stated or recorded propositions», p. xii)? El horizonte de expectativas de una obra literaria no puede, de ninguna manera, ser determinado miméticamente en mi modelo, ya que éste incluye a lo perceptible y a lo no-perceptible (en mi terminología: la precomprensión latente) de un mundo; incluso se jacta, antes que nada, de la distinción entre autocomprensión y precomprensión de una experiencia del mundo y la lisa percepción cotidiana, haciendo tomar conciencia sobre ella o permitiendo que pueda ser reconstruida de nuevo. Incluso ahí, mi modelo requiere del instrumento hermenéutico de pregunta y respuesta (una precomprensión no puede ser percibida de manera inmediata, sino tan sólo preguntada o sondeada) que usted ya antes explica acertadamente en su

estructura ateleológica («the question occurs as an individual disruption of an answer that has become common knowledge», p. xiii). Si tengo que suponer que usted no confiere a este instrumento hermenéutico –que la crítica deconstructivista utiliza continuamente sin, que yo sepa, haberlo incluido en su teoría– la capacidad de descubrir los horizontes latentes de una obra literaria, de reconstruir el horizonte de la experiencia pasada y de tratar con el horizonte de la comprensión presente, sólo puedo atenuar este escepticismo con el intento de una aplicación práctica, algo que encontrará en mi nuevo libro «Rousseaus ‘Nouvelle Héloïse’ und Goethes ‘Werther’ im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus»².

Si hacemos un esfuerzo por ponernos de acuerdo en algo fundamental (al igual que la Escuela de Yale presupone una teoría de la comprensión, la Escuela de Constanza también hace lo propio con la ambigüedad de la conciencia histórica) frente a nuestros fervientes seguidores y a los detractores de la ‘mafia hermenéutica’, podremos observar como, en su presentación, la divergencia de posturas sólo se evidencia al invocarse a las autoridades filosóficas –como en una verdadera disputa familiar con el entrometimiento de los padres–. Esta divergencia se constituye en selectiva allí donde aparece la categoría de lo estético, la cual usted, con razón, resalta como el punctum saliens de nuestras diferencias (p. xviii). Bien se puede discutir con rigor con las autoridades de por medio (‘a pillo, pillo y medio’, como reza el dicho)*. Tanto usted como yo pensamos que es inútil reprocharnos el uno al otro nuestras predilecciones y dependencias filosóficas (p. xvii). Ya que éstas no han sido escogidas azarosamente y, por tanto, no sólo tienen una explicación meramente biográfica, procedo a completar su retahíla con la mía y hacer así patentes los diferentes ámbitos de interés –y que sean entonces los cónsules de la filosofía quienes decidan quién se ha acercado a quién con mejores argumentos o lo ha interpretado ‘más correctamente’–. Usted se remite al joven Benjamin («La tarea del traductor», de 1923, donde, al desecharse la recepción, queda sólo la traducción como único ideal de comprensión; yo, al último Benjamin («Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», de 193, donde se consuma el giro hacia la recepción –hacia el «ahora de la cognoscibilidad», que en las «Tesis de filosofía de la historia» tampoco puede negar su procedencia estética del «ahora de la legibilidad»). Usted opta por el Heidegger tardío de Caminos de bosque (1950), el cual reconoció al gran poeta una relación propia hacia la verdad, así como una «presencia autosuficiente» a la obra de arte (algo que, en el reflejo que yo hago de ello, usted denomina «simplificación», p. xvi); yo me remito al joven Heidegger, antes de su ‘cambio hacia la historia del Ser’, a su libro sobre Kant

(1929)**, con su análisis de la imaginación trascendental y, en especial, con la ya citada máxima hermenéutica del necesario «comprender de otra manera». Podrá usted recurrir a Kierkegaard, Nietzsche o Adorno contra mi intento de una rehabilitación del disfrute estético (para mí siempre: disfrute comprensivo); yo, en cambio, para argumentar por qué el principio del gozo en la experiencia estética puede incluir un –utilizando su tan certera expresión– «eudaemonic judgement» (p. xviii), puedo, en tanto que igualmente respetable, recurrir a la autoridad de Kant –tan sometida en su tradición– con su análisis de la capacidad del juicio reflexivo de la tercera crítica.

En todo ello, usted contrapone a lo estético la fuerza destructiva de lo poético (que equipara a lo retórico), sembrándome así la curiosidad de saber por qué para usted lo estético debe convertirse en categoría por excelencia de la «blindness» (en «aesthetic idol», tal y como lo esconde en su nota número 26). ¿No cae usted con ello en la tradición secular de los puritanos rigurosos, que va desde Platón hasta Adorno, pasando por Rousseau, y dentro de la que, a buen seguro, no se sentiría muy cómodo? ¿No estamos ambos más bien del lado de esa ‘modernidad’ que reconoció cuál era el ídolo de lo ‘antiguo’ a derribar en la tríada platónica –«lo Verdadero, que es el padre, el cual engendra lo Bueno, que es el hijo, de donde procede lo Bello que es el Espíritu Santo» (por rendir honores al Neveu de Rameau)–? La liberación de esta herencia platónica es, a mi juicio, una labor de la experiencia estética, tal y como en mi libro intenta ilustrar, *expressis verbis*, el capítulo sobre el doble sentido e insubordinación de lo bello. Si para usted es esto una labor del análisis retórico o poético, ¿no estamos queriendo decir prácticamente lo mismo, pero con distintas palabras? ¿No aceptaría usted la reciente tesis de Rainer Warning (o con qué argumentos la rechazaría, si no), de «que la imitatio, en su condición de uso retórico e, implícitamente, de forma concreta de la praxis semiótica, siempre desmiente su fundamentación metafísica en tanto que imitación partícipe del Ser. . . que las ‘mentiras’ del poeta creían siempre cuestionar secretamente tales metafísicas», es decir: que, al fin y al cabo, el deconstructivismo no debería tratar sobre la deconstrucción de textos poéticos, «sino sobre la constatación de que la propia ficción poética es, sistemáticamente, el lugar de todo trabajo de deconstrucción»?³

¿No radica en esta tesis, de la primera recepción explícita del deconstructivismo en la Escuela de Constanza, una nueva oportunidad de conciliación con la Escuela de Yale? Por lo que a mí respecta, tras la lectura de «Deconstruction and Criticism» podría subscribir sin ningún problema tanto la conclusión de Harold

Bloom: «Poems instruct us in how they brake form to bring about meaning» como la de Geoffrey Hartman: «For (us) the ethos of literarure is not dessociable from its pathos». Por eso dejo a su buen criterio, querido Paul, que en lo sucesivo pueda incluirme como miembro asociado en su ‘Bella Scuola’, si no en el purgatorio de los ‘Boa-Deconstructivists», ¡si al menos en el limbo del ala moderada! Algunas divergencias remanentes, como nuestras distintas interpretaciones del Spleen II de Baudelaire, podrían zanjarse, por tanto, con la máxima de ‘poder comprender un texto también de otra manera’ –una máxima que alcanza su mayor productividad precisamente allí donde no es decisiva acerca de si un intérprete comprendió el texto mejor que otro–. Aquí comienza usted en un plano temático diferente (p. xxix), el del espíritu como receptáculo vacío, situando ahí al pintor decapitado (Boucher / débouché) y comparando su transmutación en voz con el itinerario mentis ad Aegyptum (en la emblemática secuencia del recuerdo que connota muerte, pirámide y esfinge). Después recurre a Hegel, para el que la pirámide («en qué alma tan extraña se ha trasladado y se salvaguarda») constituía el paradigma del signo, en oposición al símbolo⁴. Pero no la pirámide (verso 6), sino la esfinge (verso 22) es la última forma en la que se exterioriza el Yo de Spleen II. Si recurre a Hegel, ¿no debería también decir usted algo acerca de que para él la esfinge era el paradigma del símbolo («el símbolo al igual que lo simbólico mismo», WW 13, 465), más concretamente: el símbolo del espíritu egipcio («cómo comienza a separarse de lo natural, a despegarse de ello», WW 12, 246) en un último nivel, sobre el que «lo encerrado, lo espiritual (. . .) es arrancado, en tanto que figura humana, de la esencia animal» (WW 12, 263), mientras que sobre el nuevo nivel del mito griego, a través del Edipo que mata a la esfinge, «el enigma sería resuelto así: el contenido sería el hombre, el espíritu libre y que se piensa a sí mismo (WW 16, 442)? Todavía no alcanzo a ver sobre qué es en lo que se apoya cuando dice «But the sphinx is not an emblem of recollection but, like Hegel’s sign, an emblem of forgetting» (p. xxv). En la diferenciación hegeliana de signo y símbolo no se habla de recuerdo u olvido. En cambio, Baudelaire, al introducir voluntariamente los dos mitos egipcios de manera conjunta, la esfinge y los colosos de Memnón, e interpretarlos (en su terminología: destruirlos) de manera contraria a su tradición secular, convirtió a la esfinge en (en mi terminología) «alegoría del olvido». Con o sin Hegel (dejémosle ahora a un lado), nuestras interpretaciones han llegado manifiestamente al mismo resultado, aunque usted no lo diga. . .

La siguiente divergencia concierne al pasaje «oublié sur la carte». Usted interpreta: «In Baudelaire’s poem he is not just ‘oublié’ but ‘oublié sur la carte’,

inaccessible to memory because he is imprinted on paper, because he is himself the inscription of a sign» (p. xxv). Usted supone (¡algo a lo que la formulación de Baudelaire no se presta!) que el lugar de la esfinge sobre el mapa estaba desdibujado y sólo por ello ya fue olvidada (si bien un signo impreso en un papel y, por tanto, publicado, no suele ser, per se, inaccesible). Aquí creo haber concebido de manera más nítida la deconstrucción del mito, cuando –siguiendo el sentido literal– interpreto: la esfinge de Baudelaire es olvidada sin salvación al no haber sido marcado su lugar sobre ningún mapa, al haberse olvidado marcarla sobre un mapa. ¡Precisamente por el hecho de ser un «memorial para nadie» constituye una «alegoría del olvido»! También para mí está la esfinge en sus últimas tras el salto del Yo al fosilizado No-Yo, así como para usted «the grammatical subject cut off from its consciousness», sólo que yo, paso a paso en el movimiento del propio poema, evidencio la destrucción del Yo como proceso inevitable de la pérdida del recuerdo (desde «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans» hasta «memorial para nadie»), mientras que usted trata de inferir la destrucción del Yo y del Mundo del carácter semiológico de la esfinge («because he is himself the inscription of a sign»). El instrumento poético que permitió a Baudelaire ilustrar este proceso de la destrucción del Yo es para mí el procedimiento de la alegoría que él mismo moderniza (p. 168), así como, a su vez, también lo es para usted (p. xxiii), de forma que me asombra que usted me remita a una «classical position».

Así pues, queda como última e indisipable diferencia –tal y como temía–, mi interpretación final del canto de la esfinge como «poesía de la poesía», que describe su propia producción al volverse hacia la génesis del texto. Aquí, un Paul de Man puede llegar a ser tan generoso como para reconocerle a su amigo, que encuentra su interpretación «convincing» y la promesa de sublimación estética «powerfully argued»; teniendo también que contradecirle porque no comparte la concepción de Valéry con la que estoy en deuda, habiéndole declarado la guerra implacablemente a toda sublimación estética. El punto de controversia en todo esto no es, en realidad, la aparición de lo bello en la que el proceso de la destrucción del Yo y el Mundo desemboca al final, pues yo también doy valor al hecho de que, en *Spleen II*, lo bello no aparezca más en la transparencia de lo clásico, sino únicamente como «alegoría de lo bello incomprendido» (p. 179). El punto de controversia es, más que eso, si el poema de Baudelaire, al objetivar el miedo al mundo hasta sus más extremos horrores, puede y debe ocasionar su propia catarsis en virtud de la sublimación estética. En el efecto catártico del poema es donde yo veo su parte fuerte; usted, en cambio, su parte débil. Tampoco las sombras de Aristóteles y Platón, que suelen

invocarse aquí, podrían llegar a zanjar este último punto de controversia entre hermenéutica y deconstructivismo. Permítame, para ello, replicar a la última pregunta que usted me hacía con una última pregunta mía para usted, la cual conduce igualmente hacia lo incierto: ¿Qué se ganaría si el poema de Baudelaire se resistiera a toda sublimación estética? ¿Qué es lo que aún sería un poema? Parece que usted mismo duda: «What he ‘sings’ can never be the poem entitled ‘Spleen’; his song is not the sublimation but the forgetting, by inscription of terror, the dismemberment of the aesthetic whole into the unpredictable play of the literary letter» (p. xxv). Pero, ¿hasta qué punto continuaría esto («the forgetting, by inscription, of terror») siendo canto? ¿Puede la esfinge deconstructivista todavía cantar, al negar el canto a la esfinge hermenéutica?

Aquí se interrumpió nuestro diálogo –para siempre, algo que no podíamos saber en nuestra última conversación–. Nadie ha sabido mejor, ni ha experimentado de manera tan dolorosa como Paul de Man, por qué toda ‘Apology of Poetry’, pero también toda amistad, es un fragmento y, por tanto, debe permanecer como una labor inagotable a la que él se dedicó con una pasión inquebrantable. ¡Que esta carta –que para mí es el último símbolo de una encantadora armonía en la contrariedad que creció a través de muchos años–, sea algo que se conserve en la forma espiritual del amigo, y que sea entendida como alegoría de lo inolvidable que su obra marcó sobre el mapamundi de la república de los sabios!

Notas al pie

* [«Sather tower» y «Wheeler hall», símbolos de la Universidad de Berkeley, donde Jauss era profesor invitado cuando escribió la presente ponencia en forma de carta abierta. N.T.]

¹ Aparecido en University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982 (citado en lo sucesivo).

² ÄF., II E. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, op. cit. [sin traducción castellana de esta parte. N.T.]

* [«Auf einem Schelmen anderthalb», es el dicho alemán al que recurre Jauss en este caso, que traducimos por el equivalente español que consideramos más cercano literalmente. Otra posible traducción, acaso más cercana a lo que alude Jauss, pero menos dinámica, hubiera sido: «a tal tronco, tal hacha». N. T.].

** [Se refiere a M. Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik, Bonn, 1929. N. T.].

* [Neveu de Rameau, (El sobrino de Rameau). Conversación filosófica imaginaria escrita por Denis Diderot entre 1762 y 1773, de donde se extrae el fragmento citado. N.T.]

³ Kolloquium Kunst und Philosophie 2: Ästhetischer Schein, editado por W. Ölmüller, Paderborn, 1982, p. 168 y ss.

⁴ Werke (edición Suhrkamp), Frankfurt, 1970.

¿Vino viejo en odres nuevos? Observaciones sobre el New Historicism

Retrospectiva sobre un debate de las dos Alemanias

Al buscar retrospectivamente la idea que desde hace más de treinta años parece haber conformado la postura que (al principio de manera no manifiesta) he venido compartiendo con Manfred Naumann sobre los límites de los así llamados campos burgués y marxista, y que posibilitó que aquellos antagonistas de antaño se fueran convirtiendo cada vez más, por caminos paralelos, en aliados, no encuentro ninguna formulación más precisa que la que aparece en *Aphoristische Bemerkungen über die Literaturgeschichte und Literaturtheorie* de 1973, donde dice: «Las luchas de método de nuestra disciplina. . . son la expresión del esfuerzo por apropiarse de la historia de la literatura en su alienación»¹. Yo ya me había percatado de esta alienación en la filología conservadora, en el paradigma de la interpretación autosuficiente e inmanente a la obra; él (Manfred Naumann), en el dogmatismo materialista vulgar, que disolvía sin poder evitarlo la literatura en sociología y, con ello, «al igual que la declaración de soberanía de la creación espiritual del Idealismo, se equivocaba con su esencia real de los fenómenos literarios»². Tanto para él como para mí, lo estético y lo histórico no se excluían mutuamente en el carácter literario de los textos, habiendo tratado de concebir la «idiosincrasia de lo estético», ya no en una esfera separada de toda temporalidad, sino en la propia historicidad de la experiencia estética –en el entretnejimiento de producción y recepción del proceso de la comunicación que se transmite estéticamente.

Contra ello aparecen hoy episódicamente las antiguas divergencias en la teorización recíproca, por momentos con una temperamental polémica en primer plano. El concepto introducido por la Escuela de Berlín de los «requisitos de la recepción» podría haber sido también adoptado por la estética de la recepción de

Constanza, siempre que se hubiera separado –como Manfred Naumann– del modelo de recepción normativo de Boris Mejlachs y se hubiera concedido «que la directriz de recepción de la misma obra puede ser realizada de maneras distintas»³. El modelo circular de la dialéctica económica de Marx, según el cuál producción y consumo se solicitarían mutuamente, podría servir a ambas teorías: aquí, para explicar la triada de poiesis, aisthesis y katharsis; allí, para legitimar la salida del modelo mimético y revalorizar la función comunicativa de la interacción entre sujetos que, en el modelo circulatorio, quedaba reducida instrumentalmente a la tercera esfera de distribución. Asimismo, la controversia sobre el estado ‘idealista’ o ‘materialista’ de la teoría literaria podría zanjarse de manera análoga a cómo la discusión llevó a que ambas partes reconocieran su recíproco incordio –las implicaciones idealistas de la teoría materialista y los déficits materialistas del idealismo hermenéutico–. Al haberse renunciado al dogma leninista de la herencia cultural que de manera única y regulada debía recaer sobre la sociedad socialista, ya no habría más obstáculos para que la libre apropiación de la literatura y el arte del pasado para la formación de una cultura estética del futuro libre de violencia fuera concebida como una obligación común que nos legó el proyecto inconcluso de la Ilustración.

La reorientación hacia la cooperación dialógica marca en mi recuerdo el encuentro de Innsbruck de 1976, cuando Zoran Konstantinovič llevó a los grupos de Constanza y de Berlín a una conversación en el lugar más bello y neutral que podía imaginarse, bajo los florecientes árboles frutales de un cerro sobre la ciudad. Ahí pudo comprobarse que Manfred Naumann y Hans Robert Jauss no podían ni querían seguir figurando como antagonistas, ya que a ambos, entretanto, les habían crecido adversarios en los dos campos de entre las jóvenes generaciones, contra cuya crítica la teoría de la recepción debía ser, desde ahora, defendida conjuntamente por ambos decanos. La presidencia compartida en el congreso de comparativistas de 1979, sobre la que debían defenderse las semillas de la discordia de dos centurias de comparativistas convertidos a la teoría de la recepción, consolidó esta alianza. De ésta han surgido desde entonces toda clase de cometidos, los cuales han ensayado de muchas maneras el nuevo comienzo de una república de sabios de las dos Alemanias, como en el reciente coloquio Werner-Krauss al ofrecerse a los participantes la oportunidad históricamente única de transformar la teoría de la revolución francesa de 1789 en la praxis de la revolución alemana de 1989 e incorporarse a su último acto en la manifestación ante la Bastilla del ZK*. El agradecimiento por todo lo que de comprensión, crítica y apoyo le debo a mi amigo, no puede adoptar ni aquí ni ahora la forma de una Laudatio académica. En lugar de ello, me parece más

pertinente, en la retrospectiva sobre la experiencia de la discusión del método de las últimas décadas, dedicarme a un desafío actual, que tanto nos concierne a ambos en persona, así como a los grupos de Berlín y Constanza que apadrinamos: la provocación a la teoría alemana de la recepción por el New Historicism y el Cultural Materialism aparecidos en Estados Unidos e Inglaterra. Su aspiración a convertirse en una nueva teoría de la historia e historia funcional de las artes antropológicamente fundamentada está absolutamente destinada a dar prueba del derecho con el que cree haber superado a la supuestamente idealista hermenéutica continental y, a la vez, es capaz de exigir y llevar a cabo una renovación del humanismo marxista.

¿Vino viejo en odres nuevos?

Ya que el debate angloamericano sobre el New Historicism y el Cultural Materialism está aún en plena marcha, el cambio de paradigma iniciado es aún algo controvertido y el último capítulo de la historia científica de las humanities aún no se ha escrito, la siguiente observación debe contentarse con recoger el estado actual de la discusión. A ello se presta el reciente artículo de Stephen Greenblatts: *Resonance and Wonder in Literary Theory Today*, más aún teniendo el honor de poder figurar de su parte⁴. Para mi réplica me apoyo en sendos coloquios entre defensores y críticos de las nuevas tendencias, que hace no mucho fueron publicados en *New Literary History* bajo el título de *History and* . . . (vol. 21/2) y en el siguiente número como *New Historicisms, New Histories and Others* (21/3).

Greenblatt, el autor del nombre New Historicism, concibió a éste en 1982 en analogía al New Criticism, con el fin de marcar ostentosamente su contraposición al paradigma aún predominante⁵, no siendo hasta en su trabajos más recientes cuando recoge expresamente el debate con el viejo historicismo. Aquí comienza con la irónica advertencia de que el ‘nuevo historicismo’, al igual que el ‘Sacro Imperio Romano’, desmiente continuamente su nombre. Pues éste contradeciría decididamente las características que comúnmente definen el concepto de «historicism»: «1. La creencia de que los procesos operan en una historia que apenas puede alterarse. 2. La teoría de que el historiador debe evitar todo juicio de valor en su estudio. 3. La veneración del pasado o de la tradición⁶.

El separarse de tales determinaciones del ‘viejo historicismo’ es algo que apenas puede sorprender desde la perspectiva continental. Lo que más debe sorprender es por qué esto se lleva a cabo tan tarde, tanto tiempo después del triunfo del historicismo en el romanticismo europeo. De este último, su herencia americana da una visión suma y manifiestamente ingenua. Ya sólo la ‘teoría’ de que el historiador debe abstenerse de todo juicio sobre el pasado remite al concepto de Ranke de la objetividad histórica –a su ideal de un escriba de la historia que prescinda de sí mismo y de los intereses de su propia época con el fin de que la Historia, por así decirlo, se cuente a sí misma–. La escuela de historiadores del siglo XIX, que de esta manera cortó la conexión entre el pasado y el presente de la historia –entre una época aislada, «tal y como fue realmente», y «aquello que de ésta se derivó»–, no rindió así precisamente honores a la fe en un transcurrir regulado de la historia en su totalidad. Hasta Marx, esto no volvería a constituirse en tema de discusión, si bien aquí en el sentido más complejo de un materialismo dialéctico. El historicismo de la escuela de Ranke partía, por contra, del abandono de toda filosofía de la historia totalitaria, de la concepción hegeliana de la historia como un proceso de la razón, desplegándose, al mismo tiempo – como observación individualizadora de épocas únicas– en oposición al ideal cognoscitivo nomotécnico de una ciencia natural.

El historicismo clásico, al observar cada época como algo válido para sí mismo y, tras lo cual, aspirar a concebirla «en su propia existencia, en su propio Yo» – ya no, por tanto, meramente como una fase de la historia de emancipación de la humanidad⁷ – descubrió, a su manera, aquello que hoy en día trata de reconstruir el ‘nuevo historicismo’ como Otherness (otredad) del pasado. Tal consideración con el pasado no debe, a su vez, ser equiparada al mero tradicionalismo. La observación individualizadora de tiempos pasados rompió en el siglo XIX toda normatividad (como, por ejemplo, el carácter modélico de la antigüedad clásica), así como también la unidad sustancial de la cultura occidental. El que persiste en la devoción puramente anticuaria o glorifica monumentalmente la tradición, ya se hubiera topado en el siglo XIX con el reproche de historicismo ingenuo, al que Nietzsche contrapuso en 1874 el postulado de un historicismo crítico. Para un uso peyorativo de la palabra, se acuñó más tarde en alemán la palabra ‘Historizismus’*. Si el inglés sólo conoce la palabra ‘historicism’, barriando con ello la diferencia entre el uso naif y crítico de la palabra, puede que esto radique en el hecho de que la historia científica en los Estados Unidos apenas estuvo implicada en el debate sobre el historicismo que comenzó en Alemania con la publicación de *Historik* de Droysen (1868), recogió en los años 20, desde Troeltsch hasta Heidegger, el problema postulado por Dilthey sobre una crítica

de la razón histórica, y condujo en los años 20 al cambio de paradigma del así llamado ‘segundo historicismo’.

Que el New Historicism necesita recuperar el camino andado es algo evidente para el observador alemán. Los problemas que plantea le son hasta tal punto familiares, que dan la impresión de que, en el fondo, sólo se estuvieran simulando cuestiones que ya fueron aquí planteadas en los 60 y confrontadas en la discusión del método entre hermenéutica y crítica ideológica. Tanto aquí como allí, el tradicionalismo y el formalismo académico –los paradigmas del objetivismo filológico y de la interpretación inmanente a la obra⁸ – era aquello de lo que quería separarse la moderna ciencia literaria. El hecho de remarcar que ahí ha vuelto a desenvolverse ab ovo una problemática para la que aquí ya se encontraron preguntas y se concibieron respuestas, no debería ser malentendido como una obstinación ególatra de sentar prioridades. Más que eso, la siguiente comparación de las posiciones a las que se han llegado por ambas partes, debería conducir a retomar el interrumpido diálogo transatlántico y preguntarse qué oportunidades existen con el cambio introducido aquí y allí respecto del viejo historicismo, de ir hacia una nueva y antropológicamente fundamentada ciencia e historia literarias. En ese sentido, el postulado de vino viejo en odres nuevos puede también querer decir que el vino viejo del historicismo ha adquirido una nueva cualidad en los nuevos odres de un ‘materialismo cultural’ que no pudo adquirir en suelos europeos –una cualidad que sólo puede probarse con una ‘cata de vinos’–. Es por ello por lo que me he permitido invertir irónicamente el sentido de la parábola bíblica (Lc. 5, 37). . .

Con el fin de demostrar que los problemas ante los que se halla actualmente el debate angloamericano no han sido, de ninguna manera, superados en la escena alemana (sino que, más aún, siguen siendo puntos de controversia de lo antiguo y lo moderno), los voy a resumir en tres consideraciones: en relación a la problemática de una historia y hermenéutica de la alteridad (III), a la diferenciación entre cultura oficial y cultura marginal (IV) y al postulado de una nueva determinación del humanismo marxista (V).

Sobre una historia y hermenéutica de la alteridad

El viejo historicismo –argumenta Greenblatt– no sólo habría objetivado el proceso de la historia, sino también homogeneizado sus sujetos, a saber: sometiéndolos a la premisa de una naturaleza humana que sería siempre igual a sí misma en todo cambio histórico; el nuevo historicismo evitaría el colectivo singular de la humanidad y se afanaría en concebir la acción humana –ya fuera o no intencional– tanto en la contingencia de situaciones heterogéneas como en la interferencia de diferentes identidades de clase, sexo, religión y nación⁹. Esta posición ya fue igualmente mantenida por el ‘segundo historicismo’ en Alemania (salvo la investigación feminista que no fue realizada). El campo de experimentación del proyecto angloamericano ha sido, hasta ahora, –partiendo de la investigación sobre Shakespeare– preferentemente la época del Renacimiento–. Con ello ha tomado el relevo de la preferencia paradigmática del Romanticismo, de la época que, desde las New Critics hasta la Yale School, fue tomada como piedra de toque por excelencia, mientras que el ‘nuevo medievalismo’ probaba en su propio campo una hermenéutica de la alteridad. Para el debate teórico alemán, fue tomada como época paradigmática el idealismo alemán con el clasicismo de Weimar, mientras que el marxismo progresivo de la escuela de Krauss revalorizaba la investigación de la Ilustración que durante tanto tiempo había sido desatendida. De ahí puede también entreverse que una historia de la ciencia de las humanities debería captar el cambio de paradigmas de las diferentes escuelas en los propios objetos y épocas históricas que éstas privilegian.

El ‘nuevo historicismo’ pondría de antemano en duda que el teatro de Shakespeare debiera ser valorado y entendido primariamente como espejo de las ideas predominantes de su tiempo. Descubriría un nuevo Shakespeare en aspectos que se escaparían al «ideas-of-the-time-approach», más aún al haber introducido éste, imperceptiblemente, normas estéticas de la propia época dentro del mundo isabelino. Entre estos aspectos se encuentran, según R. Levin: el antinaturalismo de la anti-ilusionística escena shakespeariana; los personajes de su acción, que no pueden ser concebidos ni como máscaras ni como individuos; una (para nosotros) extraña licencia para con las relaciones entre sexos; la ausencia de un concepto para la obra autónoma, de donde se explicaría la fuerza política que podría adquirir lo estético en la *Radical Tragedy* de Shakespeare¹⁰. Levin ha querido despachar esta (tal y como yo la veo) sumamente fructífera investigación con el ingenioso comentario de «the non-ideas-of-the-time-approach», queriendo poder remitirse con ello a la recientemente concebida «fallacy of the unscrutable past» (E. D. Hirsch)¹¹. ¡Ambos sin razón! Pues hacerse preguntas acerca de lo que aún no era concebible en la literatura de una

época pasada (como, por ejemplo, en el drama de Shakespeare acerca de ese Yo individual que por primera vez se proclama en el siglo XVIII) es una reflexión genuinamente hermenéutica. Ésta exige al intérprete una controlada transmisión de la experiencia pasada y presente. Sólo así es éste capaz de reconocer qué significado de un texto literario o acontecimiento histórico pudo ser atribuido por los contemporáneos, lo cuál, en cambio, sólo pudo salir a la luz con el paso del tiempo. Sólo así puede éste percatarse de aquello que, como testigo o reliquia de un pasado extinto, nos queda como algo extraño, obstaculiza la comprensión presente y, precisamente en su otredad, pone en entredicho nuestra precognición.

Greenblatt denomina este enfoque hermenéutico, al que le objeta una correspondencia con el ideal histórico de aquello que se instruye a sí mismo al margen de su presente, «a sense of estrangement»¹². Con ello llega a lo siguiente –lo que también presuponen la historia, la hermenéutica y la teoría de la recepción alemanas–: la conciencia histórica de la dependencia del horizonte y, con ello, de la parcialidad de toda experiencia histórica y la experiencia estética hermanada a ésta. No obstante, sólo con el ‘sentido para lo extraño’ no es suficiente. La otredad del pasado sólo puede ser reconstruida, también en su extrañamiento –tanto si éste se debe a una distancia temporal o cultural–, a partir del recíproco conocimiento de lo propio en lo extraño. Lo puramente extraño sería –así como lo puramente nuevo– ¡un cero hermenéutico! Si no queremos que la percepción de lo que nos es extraño vuelva a caer de nuevo en la mera descripción, tal y como ya pasó con anterioridad, entonces los horizontes del mundo propio y del mundo extraño deberían ser transmitidos mediante una reflexión autocrítica. En sentido hermenéutico, la parcialidad alude a la observación de los límites del horizonte histórico y de la dependencia de todo conocimiento propio de la experiencia de lo otro.

Así entendido, la parcialidad de la conciencia histórica no puede caer ni en el relativismo puro ni en el tradicionalismo ciego. Ésta exige desconfiar de toda intervención sobre la totalidad de la historia y concebir la acción humana como proceso de una interminable totalización que debe volver a producirse nuevamente en cada época. Una totalización «en la que la praxis humana lleve consigo momentos del pasado e incluso revitalice la integración mediante éstos», figuraría aquí como correlativo a la parcialidad contra la pretensión ideológica de la totalidad del conocimiento. En 1970, en el final de *La historia de la literatura como provocación*¹³, utilicé una cita de la *Dialektik des Konkreten* de Karel Kosíks*; hoy me gustaría añadir lo que he aprendido del debate de la crítica ideológica: que la totalización, en tanto que «proceso de producción y

reproducción, de revitalización y rejuvenecimiento», está condicionada por el recordar y el olvidar, que la formación de la cultura al precio de la marginación de lo que no le es tributario se paga, y que el diálogo entre las diferentes épocas, también en el ámbito de las bellas artes, puede desfigurarse mediante discursos de poder. Tomar en consideración tal alteridad es el cometido de una hermenéutica crítica, así como una razón más de por qué la historia siempre debe ser totalizada (es decir, reescrita) de nuevo, así como la historia de las artes, ya que sólo así habría esperanza de reconocimiento para aquello que quedó excluido por la tradición –en virtud, precisamente, de la experiencia estética, que ya sabía cómo escapar del servilismo ideológico.

Según esto, no puede quedar sin rebatir aquello que Peter Haidu en: *The Semiotics of Alterity – A Comparison with Hermeneutics* (el único artículo del NLH 21/3 que se ocupa de la teoría de origen alemán), dijo, creyendo condenar a la hermenéutica filosófica y literaria con la siguiente aseveración: «La hermenéutica es una de las más grandes filosofías de la continuidad: su vocabulario metafórico es el del heredero, con la recurrencia a términos como ‘deuda’, ‘herencia’, ‘tradición’ y ‘reconocimiento’. La semiótica, por otra parte, se caracteriza por la disyunción y la discontinuidad. Su teoría y metodología constituyen reacciones de discontinuidad, hacia la experiencia de la alteridad»¹⁴. Un veredicto tal no entiende que la hermenéutica, desde su emancipación de la hermenéutica teológica –tal y como mostró Glenn Most¹⁵ –, surgió de una ruptura histórica con la retórica que, en tanto que *Ars memoriae*, estaba construida sobre la conservación de la continuidad. La hermenéutica moderna presupone las experiencias de la distancia entre presente y pasado, de la diferencia entre autor (ausente) y recipiente, entre escribir y leer, libro y mundo, es decir: la superación de la discontinuidad. Más inadvertido parece pasarle a Haidu que, justamente, existían conceptos clave como ‘culpa’, ‘herencia’, ‘tradición’, ‘reconocimiento’, que en 194 aún determinaban el paradigma predominante de lo antiguo, y de los que ya se separaron lo moderno de la teoría literaria, de la estética y de la historia en ambos lados alemanes. A la teoría de la recepción, especialmente, no puede alcanzarle tal crítica, pues su posición ya estaba determinada desde el principio –ya antes incluso del ‘giro semiótico’– por la oposición contra la superioridad del sentido, contra la metafísica de una tradición contenida en sí misma, contra la pretensión de representación única de la herencia cultural, contra el platonismo del re-conocimiento, contra la primacía de lo clásico y contra una estética de la identidad. La crítica de Haidu alcanza, no obstante, al principio gadameriano de la historia de la consecuencia, siempre y cuando ésta se reduzca a la fusión pasiva de horizontes y no vea que Gadamer,

en otra parte, vio y ensalzó de manera absoluta el trabajo histórico de la comprensión activa –así como la función cognoscitiva de la distancia temporal.

A Haidu se le debe plantear la contrapregunta de si podría ser capaz de fundamentar seriamente la gran pretensión cognoscitiva de su «semiótica de la alteridad» sin directrices hermenéuticas. El hecho de que a todo formalismo, con sus binarismos, se le presuponga siempre una alteridad¹⁶ es, en relación a la alteridad histórica de una época pasada, una *petitio principii*, no explicando de ninguna manera cómo puede reconstruirse y volver a comprenderse, en cuanto a su contenido, el horizonte de experiencias de un mundo de la vida que se ha vuelto extraño. Tampoco un procedimiento semiótico dispone del privilegio de un acceso inmediato a lo pasado, sino que requiere –tal y como ya puede leerse en G. Droysen– de la transmisión mediante «analogías de la experiencia histórica»¹⁷. No puede renunciar al instrumento hermenéutico de pregunta y respuesta, ya que una fuente histórica sólo nos vuelve, de facto, a hablar, si antes nosotros la preguntamos. La tradición no es per se dialógica, ni ningún «canto de los espíritus sobre las aguas». Sólo puede volver a ser dialógica cuando un pasado mudo vuelve a recobrar el habla en el presente que pregunta, algo que no es necesario que me recuerde Haidu¹⁸, pues yo ya mantenía esta tesis desde el principio.

Sobre la relación entre cultura oficial y cultura marginal

El historicismo y formalismo tradicional, en el que Greenblatt ve la doble y fatal herencia alemana de principios del siglo XIX, habría desarrollado la visión de una alta cultura que, como un segundo mundo ideal más allá de la realidad cotidiana, habría puesto ante la vista una esfera de reconciliación, pero pagándola al precio de una negación o sustitución de todas las condiciones políticas y económicas de la presencia histórica. El nuevo paradigma partiría, por contra, de aquello que ofrece resistencia a tal comprensión armonizante: «What is missing is psychic, social and material resistance, a stubborn, unassimilable otherness, a sense of distance and difference»¹⁹. El nuevo planteamiento estaría dirigido primariamente hacia todo aquello que en la canonización de una cultura oficial hubiera sido expulsado hacia el margen o limitado por su dominio y, a ser posible, pudiera derivarse de fuentes aún sin

canonizar: «Los nuevos historicistas, escribe Walter Cohen, son propensos a acogerse a algo que queda fuera de camino, oscuro, incluso bizarro: sueños, festivales populares o aristocráticos, denuncias de brujería, tratados de sexo, diarios y autobiografías, descripciones de vestuario, informes de enfermedades, partidas de nacimiento y defunción, relatos de demencias»²⁰. A partir de ahí seguiría un cuestionamiento provocativo de las líneas divisorias convencionales entre literatura y no-literatura, texto y contexto, primer plano y fondo, entre las esferas de la poesía autónoma y la realidad social. El objeto de investigación sería, de aquí en adelante, «both the social presence to the world of the literary text and the social presence of the world in the literary text»²¹.

Como no podría imaginarse de otra manera, Greenblatt se ha expuesto, con tales prescripciones, a la sospecha de apoyar una teoría marxista de la literatura. Para esta última existía también en el debate alemán «el problema de cómo la poesía se inserta en la época (. . .), en el centro de las más serias discusiones científicas». Werner Krauss, que en 1950 inauguraba su revista programática *Literatur als geschichtlicher Auftrag*²², revisó la parte material de la historia de la literatura desde la época de la Ilustración (aquí con una dedicación especial) hasta la realidad cotidiana, concibiendo toda la organización de la vida literaria (producción, distribución y recepción de libros) y poniendo ahí a los «soldados desconocidos» de la Ilustración frente a sus portavoces. Su protesta contra la historia espiritual dominante, corrompida en tiempos de Hitler, se anticipa en varios aspectos a la del Cultural Materialism: «La historia de la literatura no podrá dar nunca ninguna respuesta esclarecedora o satisfactoria acerca de la determinación y consecuencia social del complejo literario, mientras no continúe hasta el final el camino del desarrollo literario, hasta su transformación en una forma servil con la que llamar a las puertas de la humanidad ofreciendo su ilimitada prestación para el esclarecimiento de lo cotidiano»²³. El problema de cómo la poesía se inserta en la época no se resolvía, para Krauss, ni por medio de una solución vulgarmaterialista ni mediante la declaración idealista de la soberanía de la creación espiritual. Su crítica tanto al materialismo vulgar (a la simple reducción de todos los fenómenos de la superestructura, también, por supuesto, el arte, a determinantes de la superestructura económica), como también a la teoría de George Lukács predominante en su tiempo (tanto la categoría del modelo mimético* como la «idiosincrasia de lo estético») regresa, mutatis mutandis, en el debate americano de los años 80. Allí, los críticos del nuevo paradigma le hacían a éste el reproche de allanar la función de lo estético en el contexto social, de dejar sin explicar el cambio histórico al descubrir la diferencia histórica, y de que la disolución del sujeto de la actividad literaria lo

único que en el fondo hacía era sacar a la luz la forma servil que adoptaban las artes en la maraña engeguedora de las ideologías.

La superación de los límites entre literatura y no-literatura no está únicamente reservada al principio de la Nueva Era, sino que puede observarse también en un contexto histórico más amplio. En la historia de las artes, así como en la de la teología, puede reconocerse desde siempre un movimiento pendular entre canon y licencia: un proceso de configuración de cánones provoca también una consecuente descanonización en forma de transgresiones del límite; más aún en las artes, donde todo clasicismo siempre trazaba una limitación de la cultura oficial en torno a sí en respuesta a la subsiguiente modernidad. La superación del límite del New Historicism es consecuencia de un cambio de paradigmas de los años 0, cuando las ciencias históricas consumaron el cambio de la historia convencional de acontecimientos a la moderna historia social y estructural. Su planteamiento se dirigió, a partir de entonces, a los procesos de diferente duración en el cambio histórico, así como a la investigación de los mundos de la vida históricos (historia de la mentalidad y de lo cotidiano), dentro de lo cual también entraría la diferenciación entre fuentes de ficción y fuentes reales, así como la notable ampliación del conocimiento histórico más allá de sus límites establecidos.

Frente a ello, el New Historicism, mientras se entienda a sí mismo como Cultural Materialism, representa una postura aún más radical: no es suficiente con concebir la presencia de los textos literarios en su contexto social, tal y como ya hicieron las desde entonces destacadas 'historias sociales de la literatura'. Con ello, en el fondo sólo se vuelve a confirmar la tradición canonizadora de la cultura oficial. De lo que se trataría ahora más bien es de inferir aquello que fue excluido por la cultura oficial de épocas pasadas –su otherness–, de fuentes marginales y apenas reconocidas hasta ahora. Otherness no sólo se refiere a aquello que no encajaba en el dominio de un orden social, que fue relegado al margen de la cultura oficial y tuvo que ganarse allí la vida con el consentimiento de la autoridad. Otherness se refiere también, desde un punto de vista ideológico-crítico, al hecho de que la subversión de las culturas marginales hubiera ejercido, a su vez, un extrañamiento contra sí misma. Pues una licencia para la otredad que la reivindique sin autorización podría, de facto, haber sido expedida a sus espaldas por el poder de las ideologías al repudiar éste en forma de otredad aquello que no se le subordina (¿de ahí el neologismo Othering!), con el fin de asegurar su dominio –diciéndolo con Marcuse– mediante «tolerancia represiva»²⁴. Al New Historicism habría que reprocharle

aquí que su propio nuevo acercamiento seguiría estando arraigado en un formalismo, ya que lee discursos oposicionales del texto marginal de la misma manera a cómo se había viniendo haciendo hasta ahora con los textos literarios²⁵, y, además, que –bajo la influencia de Foucault– describe el destino de los sujetos reprimidos, pobres e inocentes, sólo como una inevitable derrota, sin ser capaz de ofrecer una alternativa²⁶.

La primera objeción fue expresada una vez por Umberto Eco con la contundente declaración: «La Edad Media se equivocaba al entender el mundo como texto: la Modernidad se equivoca al tratar el texto como mundo»²⁷. Entender el mundo como un texto o –así Greenblatt– «to grasp simultaneously the historicity of the texts and the textuality of history»²⁸, implica, en tanto que metáfora tomada literalmente, de nuevo una hermenéutica idealista. Pues ahí sigue sin considerarse el hecho de que la propia prescripción de un acontecimiento a la fuente hace surgir una diferencia en la transmisión, cuya consideración es asunto de una hermenéutica histórica. Asimismo, la superación del límite entre textos literarios (de ficción) y no-literarios (expositivos) pasa por alto aquello que podría denominarse surplus de la experiencia estética, el cual va más allá de la simple y llana experiencia pragmática. Se trata aquí de aquella «idiosincrasia de lo estético» que Lukács trataba de concretizar en su homónimo libro (1963), pero que sólo quería reconocer en el «estético estar-para-sí de la obra». La idiosincrasia de lo estético se materializa, por tanto, no sólo en un mundo de esencia estética, en un segundo mundo de poesía: en el Reino de lo Bello que un día –con la consumación de la emancipación de las artes– será declarado como autónomo. El surplus de la experiencia estética se manifiesta también sobre el plano de la praxis cotidiana en su capacidad para liberar y hacer comunicable aquello que es experimentado más allá del momento y necesidad de la acción, es decir: descubrir el posible sentido de la realidad como proyección del mundo. Evaluar cómo la poesía se inserta en una época y cómo también puede salvaguardar su horizonte, es uno de los cometidos de la hermenéutica literaria.

Esta cuestión ya fue planteada en Alemania con el debate entre Brecht y Lukács. Volvió posteriormente a ponerse de actualidad entre Krauss y Lukács, cuya divergencia, pendiente aún de resolución, fue testimoniada por Manfred Naumann²⁹. Ésta concernía, no sólo a la categoría de la mimesis dúplice de Lukács (a cuyo dogmatismo contraponía Krauss la función socializadora de la literatura), sino, ante todo, a la idiosincrasia de lo estético. Para Lukács, la historia del arte se presentaba como «lucha de liberación de la ‘esencia estética’ contra los factores que obstaculizaban su desarrollo». Para él, la materia

histórica era únicamente «la resistencia que tiene que superar la esencia estética para imponer la lógica de sus categorías». De esta manera, lo histórico de la tendencia debería, según Lukács, convertirse en una mera función de lo estético, «mientras que para Krauss, el principio histórico determina el criterio que debe llevar hacia lo estético, a través del cual llegaría a hacerse visible como función de lo histórico, es decir, como función de la sociedad, del sujeto social, de las clases, capas, grupos e individuos sociales». Lo estético como función de lo histórico, se refiere entonces, no ya a una dependencia unilateral, sino a una autonomía relativa de lo estético –aquel surplus de la experiencia estética que permite reconstruir nuevamente la otredad de un pasado–. La experiencia estética, no obstante, sólo puede ser concebida en su idiosincrasia –en su ambivalencia fundamental de afirmación y subversión– a partir del momento en que su insubordinación no sea reconocida unilateralmente en la resistencia de textos no-canónicos, sino también en las consecuencias de textos canónicos que no fueron tomados desde el principio como ‘clásicos’, sino que se constituyeron como tales a partir del momento en que su ruptura con las normas prevalecientes volvió a ser normalizada y neutralizada en el canon cultural que entró en vigor a partir de ahí.

Sólo me resta decir algo acerca del problema de cómo pueden comprenderse las fuentes marginales (en su mayoría carentes de intención estética), de manera que su carácter de resistencia no vuelva a ser anexionado de inmediato al conformismo de la elaboración de la tradición mediante la interpretación cooptativa del texto. Greenblatt³⁰ introduce para ello las categorías de «resonance and wonder», explicándolas en el ejemplo de la musealización de artefactos y documentos. En ambas actitudes, el espectador es llevado hacia una huella aún visible de lo pasado. Con el artefacto, el objeto expuesto le coloca en un estado de elevada atención. Debido a la singularidad de lo expuesto, el espectador es transportado de su cotidianidad al asombro del mirar, que convierte lo que se mira en única presencia hasta el punto de hacer olvidar lo circundante –y, en consecuencia, también el contexto de su mundo pasado–. El poder de despertar el asombro («the power to arouse wonder») radica en lo puramente visual; es la «mística de un objeto» que permanece intocable, que no puede ser llevado a casa y que sólo puede ser poseído en la medida en que es presentado a la mirada. Romper este hechizo de identificación admirativa requiere seguir la otra huella con la que se puede percibir la resonancia que remite al horizonte de un pasado extinto. Ahora habría que buscar la situación en la que este testimonio fue creado y albergado, pero aún no como una obra cerrada sobre sí misma, sino como portador de un significado aún abierto («to

recreate the work in its moment of openness»³¹). Aquello que remite a la otredad de lo pasado no es ya una plenitud estética, sino las cicatrices que la violencia de la historia añadió a la obra y la intensidad de los nombres en los que las voces olvidadas resuenan. Resumiendo: en resonancia y asombro se enfrentan la nostálgica apelación al recuerdo y la mirada transfiguradora de la intemporalidad de lo bello.

Para la resonancia apeladora y la mirada transfiguradora podrían introducirse dos categorías análogas, cuyas determinaciones circunda continuamente la explicación de Greenblatt, pero sin llegar a nombrarlas: huella y aura. Ambas construyen una relación fundamental en la estética históricofilosófica de Walter Benjamin, la cual también trata de salvar del olvido la relegada existencia de los oprimidos frente a la cultura afirmativa (la «tradición de los vencedores»). El contundente aforismo de *Passagen-Werk* dice acerca de ello: «La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros»³². El enfoque es el mismo, sólo que el desconocido pionero escogió imágenes dialécticas para encontrar en la huella algo más que la resonancia de lo pasado. Benjamin trataba con ello de, en el «ahora de la comprensión», arrebatar al momento centelleante y correlativo del pasado el rayo de esperanza capaz de hacer despertar lo olvidado y responder a la injusticia ejercida. Benjamin también fue un paso más allá en otro sentido, cuando diagnosticó la pérdida del aura de la obra de arte en la Modernidad, pero también supo, a su vez, justificar su museo imaginario. La tan lamentada pérdida del aura del arte del pasado mediante su musealización –la cual hoy en día ya se apropia del reciente pasado del presente– conlleva, según Benjamin, el beneficio de que el museo imaginario liberaría a las obras del ímprobo trabajo de ser útil, y «(constituiría) el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia a través de un nuevo sistema histórico expresamente concebido: la colección»³³.

Acerca del problema de una nueva determinación del humanismo marxista

Escribe Walter Cohen³⁴, al mismo tiempo, que el marxismo se hundía en una profunda crisis en Europa occidental y llegaba también al colapso en la RDA, en

el mundo de habla inglesa, donde antes hasta entonces no había tenido apenas significación, estaba sufriendo una renovación; no como modelo político, sino en el pensamiento de los intelectuales. En otra perspectiva más sobre esta tendencia que se abría paso alrededor de 1980, John Dollimore lamentaba el fracaso de una interpretación de Shakespeare vulgar-marxista con la memorable postdata: «because we need a spirited reiteration of Marxist Humanism»³⁵. Ahí habría que albergar la directriz alternativa de la crítica cultural marxista y referirse a autores como Walter Benjamin, Antonio Gramsci, Th. W. Adorno, Herbert Marcuse y Louis Althusser, los cuales ya se separaron hace tiempo del estereotipo de la dependencia entre la base y la superestructura y sacaron a la luz la ambivalencia y complejidad de las estructuras de poder de la alta cultura al analizar estas últimas: «the terrible power and often violence of representation»³⁶, el círculo diabólico de la tolerancia represiva, la aporía de la razón instrumental, en la que se enreda la dialéctica de la Ilustración, pero también las salidas de una necesaria esperanza utópica, que se abren con el famoso lema de Gramsci: «Pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad»³⁷.

Esta conclusión me ahorra tener que volver a aclarar la ya comentada necesidad de recuperar el camino andado de la vanguardia angloamericana. En lugar de ello, me gustaría aún decir algo acerca del dilema en el que el New Historicism se enredó al ignorar la teoría crítico-cultural de los autores mencionados y basarse ante todo en la epistemología del último Foucault»³⁸. Según Carolyn Porter, la recepción de Foucault en los Estados Unidos ha llevado al desarrollo del paradigma de una «dramaturgy of power (. . .) being performed, as it were, by history itself»³⁹, que abarque todas las esferas de la cultura y de la acción política. Foucault figuraría como padrino cuando, por ejemplo, Greenblatt afirma: «Theatricality (. . .) is not set over against power but is one of power's essential modes»⁴⁰. Éste sigue la misma lógica de la inversión al desplazar la fuerza opositora en el campo discursivo –como Foucault en el caso de la sexualidad– del polo negativo de la subversión al polo positivo de su anexión, es decir: al querer explicar la institución del teatro de Shakespeare como mero producto e instrumento de dominio. Sólo una fe formalista en la autonomía de la literatura podría aún otorgar paradójicamente a ésta el potencial de una fuerza de resistencia contra la omnipotencia del dominio ideológico, el cual estaría continua y despiadadamente produciendo subversión para después anexionársela a traición⁴¹. Los procesos históricos y culturales están subordinados en este paradigma a la triada de consolidación, subversión y reintegración («consolidation, subversion and containment»), tal y como Dollimore también formulara programáticamente para el Cultural Materialism⁴². Si se tiene en

cuenta que la investigación del New Historicism acaba «with a sense of the almost inevitable defeat of the poor, the innocent, and the oppressed»⁴³, entonces parece caer él mismo en una lógica de la inversión, al confiar la literatura, en tanto que fuerza opositiva, al formalismo como una ilusión de éste último, ¡el cual ya salió una vez en busca de la destrucción de sus trampas! El New Historicism hereda con ello la autocontradicción de Foucault, quien en la praxis política de la revuelta de 1968 buscaba un proyecto de escapatoria al desacreditado liberalismo burgués, mientras que en su teoría de los discursos anónimos de la violencia daba un valor absoluto a la sospecha crítico-ideológica («La literatura predominante es la literatura de los dominadores», rezaba el correlativo eslogan en la escena alemana), convirtiendo así la tesis antiautoritaria original en un modelo totalitario.

Carolyn Porter objeta, con razón, que la estrategia marginalizadora nunca habría surgido sin que la literatura y las bellas artes no hubieran sido vistas siempre, desde su expulsión del Estado ideal de Platón, como una amenaza al dominio cultural⁴⁴. La correspondiente cultura dominante no sólo define el Todo de una cultura; su dominio permite que en sus márgenes se amontonen voces subversivas, pero no así que se colapse lo de dentro gracias a la capacidad transgresora de la literatura. La cultura dominante permite que sus creaciones no se puedan prever del todo, que la negación del orden imperante oculta en la ficción no sea descubierta de inmediato, que no pueda ser evitado el llorar o el reír que es capaz de provocar y, por consiguiente, que el disfrute estético –que de ninguna manera es sólo afirmativo– tampoco pueda ser manipulado del todo.

La capacidad que tiene la literatura de trascender el orden social vigente no puede, por tanto, arrancar únicamente en los márgenes de las subculturas, sino que debe también hacerlo desde dentro de la alta cultura, sobre la cresta de las obras autónomas. La concepción de la cultura como ideología debe caer en la propensión a convertirse, a su vez, en ideología, siempre que malentienda la negatividad inherente de la obra autónoma; ésta, según Adorno, si bien es un producto del trabajo social, nunca deja de «oponer la empiria mediante el factor de la forma», readquiriendo, precisamente tras la autonomía alcanzada, una eminente función social desde la negación de lo vigente, a la que se llega al renunciar el arte a las normas de lo socialmente útil⁴⁵. De Marcuse –quien ya descubrió en 1936 el Carácter afirmativo de la cultura* y abrió el camino del arte estético bajo la sospecha de una imperceptible resignación a la injusticia social– puede también leerse que el idealismo no entró en escena de ninguna manera como algo afirmativo en sus orígenes, sino absolutamente socio-crítico. De la

misma manera, la cultura estética del clasicismo alemán empezó también bajo el signo de aquello que Leo Löwenthal en 1957 puso de relieve como la incipiente función crítica del idealismo burgués⁴⁶.

De todo ello pueden formularse expectativas a las que una nueva determinación del humanismo marxista podría hacer justicia hoy en día: por una parte, no seguir concibiendo la tolerancia represiva del dominio ideológico como una ultima ratio de una historia de la cultura política y estética; por otra, descubrir la capacidad de transgresión, gracias a su ausencia de violencia, de la capacidad subversiva de lo estético en subculturas marginalizadas, y determinarla en el momento dialéctico de las obras de arte autónomo; y por último, en la crítica del ideal individualista de formación humanista, no dejar escapar la cuestión del sujeto –tanto del que actúa como del que se ve afectado–, el cual, al fin y al cabo, constituye la historia en tanto que obra humana, conservándola y ampliándola como experiencia en las artes. Entonces debería ser más fácil para el New Historicism volver a recoger sus acercamientos deliberadamente anecdóticos –que relacionan de manera despreocupada aspectos completamente dispares de un mundo de la vida* (su «commitment to arbitrary connectedness»⁴⁷)– en una especie de historiografía, y evitar así el reproche más pesado de todos: «Yet unlike Marxism it does not complement a lateral or horizontal approach with a vertical one: new historicism describes historical difference, but does not explain historical change»⁴⁸.

A qué resultado insustituible de conocimiento histórico de la literatura puede llegarse, cuando no sólo se ve su destino en la triada de «consolidation, subversion and containment», sino también en su capacidad de conformación social y de conciencia, es algo que ya formuló Werner Krauss en 1937. Cito ampliamente, pues esta apología de la literatura busca su igual en la época moderna, más aún viniendo de labios de un humanista marxista heterodoxo. Comienza con la pregunta delatora vulgar-marxista de la prioridad de la superestructura ideológica y de la base socioeconómica –«un planteamiento, cuya falta de escape y absurdidad metódica ya fue suficientemente probada en el siglo pasado»–, para continuar con: «la infructuosidad de este dilema podría ser superada, simplemente, si se lograra reconocer al sujeto de la historia detrás de la insuperable oposición entre la dependencia socioeconómica y la libertad del espíritu. En el descubrimiento de este actor histórico le ha tocado a la literatura una parte especial. Pues mientras la historia política está limitada a la elección fortuita de las figuras principales, la historia de la literatura tiene la capacidad de captar la conciencia de una época en su forma más extensiva y a la vez más

concreta. La obra escrita no sólo constituye un testimonio de la voluntad de aquél que la creó, sino, además, no menos de los sentimientos de aquellos para los que fue creada. Muestra lo pasado en un estadio en el que la historicidad aún no se ha cerrado como un devenir que se resuelve con la apertura de la conversación, como un proceso que se constituye en un movimiento continuo»⁴⁹.

Si los representantes del New Historicism opinan en serio que en el teatro de Shakespeare y en la literatura de su época únicamente puede verse la forma servil de la ideología, no en cambio la conciencia extensiva de este pasado, entonces habría que dudar de que su teoría materialista baste como para, más allá de su época predilecta (si es que acaso vale para ésta), poder considerar con aspiración de generalización a la literatura y al arte como medios de la cultura social en el proceso vital material de la historia.

Notas al pie

¹ Manfred Naumann, *Blickpunkt Leser – Literaturtheoretische Aufsätze*, Leipzig, 1984, p. 3.

² *Ib.*, p. 17.

³ Manfred Naumann, *Gesellschaft-Literatur-Lesen*, Berlin/Weimar, 1973, p. 35.

* [Se refiere con ZK al comité central (Zentralkomitee) del partido socialista unitario (SED) de la República Democrática de Alemania. N.T.]

⁴ En: Ed. P. Collier/H. Geyer-Ryan, *Literary Theory Today*, Polity Press, Cambridge, 1990, pp. 74-90.

⁵ Cf. Anton Kaes, *New Historicism and the Study of German Literatur*, en: *German Quaterly*, 62.2 (1989), p. 210–219, especialmente p. 211: «The term originated, as Greenblatt admits, in a somewhat feeble witticism: a world–play on the ‘new criticism’ and also a tug of oppositions between ‘new’ and ‘history’. . . The term ‘new historicism’ was meant to gesture toward the possibility that we could shift the ground of literary study away from the notion of a text as an autonomous artifact.»

⁶ Greenblatt, *op. cit.* (nota 4), p. 74.

⁷ Ranke, *Über die Epochen der neueren Geschichte*, en: *Geschichte und Politik–Ausgewählte Aufsätze*, editado por H. Hofmann, Stuttgart, 1940, p. 141.

* [El idioma castellano (tampoco el inglés, como comenta a continuación) carece la diferenciación a la que Jauss alude: «Historismus» como «historicismo» (o «historicism», en inglés) y «Historizismus» como ese uso peyorativo del historicismo al que se refiere el autor. N.T.]

⁸ Según Greenblatt, *op. cit.* (nota 4): «twin legacies of early nineteenth-century Germany», p. 78.

⁹ Ib., p. 74.

¹⁰ New Literary History 21/3, p. 434 y ss.

¹¹ Ib.

¹² Greenblatt, op. cit. (nota 4), p. 77.

¹³ Frankfurt, 1967, p. 148 [Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. (Trad. cast., La historia de la literatura como provocación, Barcelona, Península, 2000.)]

* [Karel Kosík, Die Dialektik des Konkreten: Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt, Frankfurt, 1967. Trad. cast.: Dialéctica de lo concreto, México, Grijalbo, 1967.]

¹⁴ New Literary History, 21/3, p. 689.

¹⁵ Rhetorik und Hermeneutik, Zur Konstitution der Neuzeitlichkeit, en: Antike und Abend-land 30, 1984, pp. 62-70.

¹⁶ New Literary History 21/3, p. 680.

¹⁷ G. Droysen, Historik, Munich, 1967, p. 159.

¹⁸ New Literary History 21/3, p. 674.

¹⁹ Greenblatt, op. cit. (nota 4), p. 78.

²⁰ Ib.

²¹ New Literary History 21/2, p. 258.

²² Akademie Ausgabe, Berlín y Weimar, 1984 y ss, vol. 1, p. 12.

²³ Akademie Ausgabe, vol. II, p. 248.

* [Wiederspiegelung. N.T.]

²⁴ Cf. Porter, New Literary History 21/2, pp. 259-267.

²⁵ Ib., p. 257.

²⁶ W. Cohen, Political Criticism of Shakespeare, en: Shakespeare reproduced, editado por J. M. Howard / M. F. O'Connor, New York / London, 1987, p. 29.

²⁷ Streit der Interpretationen, Constanza, 1987, p. 29.

²⁸ Greenblatt, op. cit. (nota 4), p. 80.

²⁹ Naumann, op. cit. (nota 1), pp. 28-29.

³⁰ Greenblatt, op. cit. (nota 4), p. 79-89.

³¹ Ib., p. 80.

³² Passagen-Werk M 16a, 4. [Trad. cast., El libro de los pasages. Akal, Madrid, 2007. N.T.]

³³ H 1a, 2. Zum Vorstehenden s. Verf. in: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, p. 189-215. [Trad. cast. Las transformaciones de lo moderno, Visor, Madrid, 1995].

³⁴ Cohen, art. cit. (nota 26), p. 21.

³⁵ New Literary History 21/3, p. 481.

³⁶ Ib., p. 479.

³⁷ Ib., p. 482.

³⁸ Cohen, art. cit. (nota 2), p. 33 y Porter, art. cit. (nota 2) 21/2, p. 262 y ss.

³⁹ Porter, art. cit. (nota 24), p. 260.

⁴⁰ Ib., p. 262.

⁴¹ Ib.

⁴² Political Shakespeare, a. a. O., p. 10.

⁴³ Cohen, art. cit. (nota 26), p. 35.

⁴⁴ Porter, art. cit. (nota 24), p. 263.

⁴⁵ Ästhetische Theorie, Frankfurt, 1970, p. 15. [Teoría estética, Akal, Madrid, 2005. N.T.]

* [Herbert Marcuse, «Über den affirmativen Charakter der Kultur» en Zeitschrift für Sozialforschung 6, París, 1937. N. T.].

⁴⁶ Schriften, Frankfurt, 1981, vol. 2, p. 41-79.

* [Lebenswelt. N.T.]

⁴⁷ Cohen, art. cit. (nota 26), p. 34.

⁴⁸ Ib., p. 33.

⁴⁹ Werner Krauss, Gesammelte Aufsätze zur Literatur-und Sprachwissenschaft, Frankfurt, 1949, p. 321-22.

La postmodernidad literaria - retrospectiva sobre un controvertido umbral de época

I

Da más que hacer interpretar las interpretaciones que las propias cosas; hay más libros sobre libros que sobre ningún otro asunto: no hacemos más que entregarnos unos a otros¹.

Esta famosa cita me vino a la mente al reflexionar sobre mi contribución al programa del simposio «Modernidad versus Postmodernidad –sobre la teoría y praxis estética de las artes»-. Proviene de Montaigne –y, por tanto, de la Premodernidad–, quien irónicamente glosaba con ello el nuevo género que había inaugurado: el ensayo. Con todo, es excelentemente apropiado para describir el dilema que aún caracteriza o vuelve a caracterizar a la modernidad en su conciencia de época, aunque también conlleva el riesgo de generar otro simposio más sobre el tema «Modernidad versus Postmodernidad». Se trata del dilema –ya preconizado con el prefijo post– para el que en la crítica americana se acuñó el concepto de belatedness, que en español* podría traducirse como «conciencia de la ulterioridad», del haber llegado tarde. Esto vale también, tal y como yo lo veo, para el presente simposio, en el que casi todos los demás ponentes me son tan conocidos como yo a ellos. Conocidos, ante todo, por sus teorías, posturas y contraposturas. ¿No ha dicho y hecho público ya cada uno su opinión sobre el tema, tal y como he hecho yo recientemente y de manera supuestamente definitiva en mis Transformaciones de lo moderno?* ¿Y no sucede que todos nosotros, al discutir el carácter de acontecimiento de la proclamada despedida de la última gran época de la modernidad estética, hemos llegado demasiado tarde

con nuestro tardío reconocimiento de lo nuevo? ¿No ha sido ya sobrepasada históricamente la discusión teórica de sus seguidores y detractores, siendo hoy ya un poco superflua, después de que la Postmodernidad, de manera inequívoca desde entonces, haya adquirido en la praxis estética el derecho de ciudadanía de una época de la historia reciente de todas las artes?

La presente oportunidad de escapar al dilema de la ulteridad –de tener que interpretarnos mutuamente una vez más sin repetirnos–, radica en el diálogo que se abre aquí camino entre los veteranos de los debates anteriores y la vanguardia de la musicología que comienza ahora a entrar en escena. Para no verme aquí obligado a parafrasearme o superarme teóricamente, tengo la intención de desatar el nudo gordiano de la ulteridad, o al menos atravesarlo sin vacilar. Espero escapar a la discusión autopoiética de las interpretaciones al aseverar de manera temeraria que la hora de este simposio ya no es la de un debate teórico, de una defensa autosuficiente de posiciones hartamente conocidas. Más que eso, es la hora de que la teoría estética gire la vista hacia el estado al que ha llegado la praxis estética. De lo que se trataría aquí ante todo, es de separar aquello que apareció como nuevo de lo que desde entonces se fue como viejo en la propia interpretación de aquellas obras que, a la luz de una retrospectiva crítica después de más de 25 años, pueden considerarse como pioneras; de si la aspiración a una nueva conciencia de época del vanguardismo postmoderno, su crítica de la forma de racionalidad de la modernidad, su aseveración de que las normas estéticas que se impusieron a principios del siglo XX se habían agotado. . . si todo esto se ha erigido con derecho histórico como nuevos logros del arte. Ahí tendría también que demostrarse si la autodeterminación de post-moderno sólo revela una relación epigonal con la modernidad clásica, o si, por el contrario, en la pronunciada confesión de ulteridad no se ha proclamado una genuina conciencia de época que habría abierto nuevos horizontes de experiencia virgen.

Antes de acudir a mis ejemplos sobre la nueva introducción de la narrativa y del teatro de director a mitad de los años 60, me gustaría aún hacer una observación preliminar sobre la hermenéutica del umbral de época. La disputa sobre un reciente umbral de época entre la Modernidad y la Postmodernidad debe atribuirse, en parte, a unas expectativas ilusorias. A expectativas del tipo de: en la historia de las artes, un umbral de época venía precedido por un programa normativo. El paso de lo viejo a lo nuevo debía, por así decirlo, tomar de un golpe el estilo de todas las artes y géneros artísticos. El principio de lo nuevo debía ser percibido por todos los contemporáneos. La pretensión de innovación no debía ser discutida con argumentos que ya estuvieran presentes con

anterioridad. Con tales expectativas –que, por supuesto, ninguno de mis colegas compartirá– se proclama una ingenuidad hermenéutica. Ésta no tiene en cuenta que un cambio de época viene condicionado, tanto en el ámbito estético como en el político, por una categoría fundamental de la antropología histórica que fundó Reinhart Koselleck: por la asimetría de expectativa y experiencia². Todo cambio histórico está caracterizado por un hiato entre la aparición espontánea de lo nuevo y su consiguiente percepción, entre acontecimiento y consecuencia, entre umbral de época y conciencia de época. La significación de un cambio en el que esté implicado un acontecimiento, sólo es reconocida completamente a partir de aquello que provoca, no pudiendo aprehender de golpe todas las manifestaciones de la vida social, al estar en el campo de tensión de la no-simultaneidad de lo simultáneo y entrar en vigencia sólo a partir del proceso de su consecución –en la medida en que lo nuevo que es sólo aceptado por unos pocos al principio, va siendo gradualmente aceptado por muchos–. En el proceso de aceptación de lo nuevo, lo viejo –el pasado que se va despidiendo– se vuelve también a clasificar de acuerdo al acontecimiento. Esta significación generadora de época se verifica, ante todo, en la capacidad que tiene su innovación de renovar la mirada sobre la tradición anterior. La prehistoria de un umbral de época sólo puede explicarse tras su posterior historia. También los precursores se encuentran bajo la ley de la belatedness: ¡sólo en este papel y a partir de él es cuando, a posteriori, adquieren su existencia histórica!

Esto es especialmente válido para el cambio de época en el ámbito de las bellas artes, si bien éstas tienen la ventaja de poder preformar la expectativa de lo nuevo. Petrarca, el padre del Humanismo, no podía saber que con su obra iba a ser datado el comienzo de una nueva época, el Renacimiento. Friedrich Schlegel y Schiller, por el contrario, programaron con total evidencia normativa el salto al Romanticismo con sus escritos de 1798. Se trata aquí, en mi opinión, del caso aislado de una coincidencia del umbral de época con la conciencia de época en la historia de la experiencia estética. La protesta de las vanguardias hacia 1965 estaba, por contra, alimentada por la conciencia de encontrarse al final de una Modernidad que se había agotado. Lo nuevo, que debía surgir de este fallecimiento de la a partir de entonces llamada Modernidad Clásica, aún carecía de una forma programáticamente unificadora: sólo existía unidad sobre aquello que se quería dar de baja, no sobre lo que una estética postmoderna podía aportar. Esto puede mostrarse, por ejemplo, en el catálogo que Ihab Hassan confeccionó en 1971 con siete criterios (más tarde con 13)³; aquello que ahí había de normativo sólo puede detectarse de forma retrospectiva, tras apartarse la praxis estética de la discusión ideológica de los apologetas y críticos de la

dialéctica de la Ilustración, y despejarse en todas las artes (sobre todo en la arquitectura) el asilvestramiento de los inicios de la Postmodernidad, pudiéndose entrever así, desde entonces, los contornos de una nueva estética.

Un distintivo infalible de que una nueva noción de época comienza a abrirse camino, consiste en rebatirlo mediante una datación anterior de sus comienzos, con la búsqueda de precursores en los que todas las innovaciones que se atestiguan ya se encuentran de manera explícita o implícita⁴. En el caso de la Postmodernidad, la elaboración de una prehistoria –la cual, de hecho, sólo puede ser retrospectiva– se remonta ya entretanto a Nietzsche; habiendo también que temer por el descubrimiento de Montaigne como post-modernista premoderno, algo a lo que mi cita podría haber echado más leña. Por contra, Jorge Luis Borges es, con razón, visto como una de las figuras fundadoras de la postmodernidad literaria. En su obra pueden, de hecho, apreciarse tesis de una estética postmoderna⁵, habiendo tenido que esperar –no casualmente– 25 años para que se convirtieran en generadoras de normas. Por ese motivo, escogí en mis Transformaciones de lo moderno* como primer paradigma –con el que mostrar la ya desarrollada estética postmoderna en una interpretación orientada hacia la teoría– un autor que, si bien partía de Borges, llevó sus tesis un tanto más allá: Italo Calvino, con su novela Si una noche de invierno un viajero (1979). Sobre ello basta aquí con señalar, resumiendo los correspondientes criterios, qué es aquello que, según este paradigma, merece ser denominado postmoderno: el giro del experimento esotérico de un modernismo ascético a la proclamación exotérica de la experiencia sensible y disfrute entendedor, de la exaltación satírica y la comicidad subversiva; el paso de la proclamada muerte del sujeto hacia la experiencia de la limitación de la conciencia solitaria a un polifónico Yo y Tú; la renuncia a la obra de arte autónoma, a la poética autorreferencial, en aras de una apertura de las artes hacia el presente del mundo hiperindustrializado y sus nuevos medios; con ello, la libre disponibilidad de todas las culturas pasadas (‘intertextualidad’); el desplazamiento del interés estético hacia la recepción y la consecuencia; y, no en último lugar: una fusión sin complejos entre la alta cultura y la cultura de masas, que sabe usar lo ficticio, lo imaginario y lo mítico como medio de comunicación, así como ponerlo en juego contra el bombardeo de información de nuestro tecnocratizado mundo.

Reconocer una peculiaridad de la estética postmoderna en la simbiosis de alta cultura y cultura de masas, justifica también –tal y como me gustaría poner sobre la mesa de discusión de este simposio– la reciente cultura musical, introducida por medio de la ‘revolución mediática’. Con el éxito de las técnicas de

reproducción, puede constatar un cambio de la vieja y monocentrista cultura musical hacia una nueva cultura de carácter policentrista, en la que la «interpenetration of Folk, pop(ular) and art music» supera todo aquello que, si bien no era desconocido para la anterior tradición europea de la música, sí quedaba un tanto relegado como marginal (como, por ejemplo, la integración del folklore en la Viena clásica o los arreglos de música clásica a la manera de Liszt o Stravinsky)⁶. De manera comparable puede hablarse también sobre la intertextualidad de textos postmodernos dentro del ámbito literario. Ésta brota de una readquirida naturalidad frente a toda autoridad de la tradición, a su descomposición y recomposición –de una reapropiación y, al tiempo, rejuvenecimiento de lo pasado, en los que puede verse el reverso de una conciencia de época que es completamente consciente de su ulterioridad, pero que, debido a su positivismo, consigue volver a convertirse en creativa–. La postmoderna «novela de la novela» de Calvino, desarrolla el principio de la intertextualidad de una manera que, por vez primera, otorga al concepto del nuevo pluralismo su sentido profundo y dialógico. Esta postmoderna novela de la novela está compuesta por diez relatos truncados, los cuales albergan otros tantos modelos estilísticos de la literatura trivial, siendo así ennoblecidos como puntos de vista sobre el mundo. De esta manera, la polifonía de discursos puede dirigir la atención hacia el principio dialógico de la recíproca puesta en escena de Lector y Lectora*, el cual abre al lector –siempre y cuando éste renuncie a su solitario Yo en aras de aparecer en la búsqueda de su Otro– una diversidad de horizontes de posibles experiencias del mundo a través de los discursos de ficción.

II

Si la postmodernidad hizo su primera entrada en escena dentro de la civilización eurocéntrica, su origen literario –tal y como hoy podemos ver con mayor nitidez– hay que buscarlo en sus márgenes. Es la narrativa latinoamericana, la que, en los años 60, tomó el relevo del paradigma predominante de la ‘nouveau roman’ francesa, ya desgastada en sus esotéricos experimentos. El mexicano Carlos Fuentes, el peruano Mario Vargas Llosa y el colombiano Gabriel García Márquez rompieron los moldes; su progenitor, cada vez más aceptado como tal: el argentino Jorge Luis Borges. La postmodernidad literaria no surgió, por

consiguiente, de los países atlánticos germinales de la Modernidad, sino de los márgenes continentales de Sudamérica –de una característica «modernidad periférica» (Carlos Rincón) que, aunque parte de la vieja herencia europea, niega la obediencia a su autoridad, su imagen histórica y su tecnocracia⁷—. La pretensión de fundar una identidad cultural propia debería explicar, en tanto que elevada postura política, en qué es este movimiento superior al mero vanguardismo o post-vanguardismo que, en la rueda de la modernidad estética, no es capaz más que de desprenderse de sí mismo. Carlos Fuentes, autor de una primera historia de la nueva novela hispanoamericana, ve en ésta el intento de crear un mito en el que imaginación y crítica, polisemia, humor, parodia y subjetividad se unificarían en una complejidad narrativa⁸. El mito no es aquí entendido –como en la tradición europea– como una recuperación de lo genuino, como una readquisición del comienzo en su pureza: «Lo genuino es lo impuro, la mezcla. Como nosotros, como yo, como México –lo genuino significa, por tanto, una mezcla, una creación, no algo puro anterior a nuestra experiencia–. No nacemos de manera genuina, nos convertimos en originales a través de nuestro desarrollo: genuino es creación. México debe alcanzar su originalidad avanzando hacia adelante; en el pasado, nunca la encontrará»⁹. El nuevo mito de Latinoamérica se crea su propio presente, aunque recupere su pasado heterogéneo; es –diciéndolo con palabras de Ernest Renan– un plebiscito diario para la acometida solidaria del futuro. En la conformación postmoderna de tales novelas, recuerdo e imaginación, historia y ficción, se unen en una forma hasta ahora inexplorada: lo imaginario no se enfrenta a la realidad como otro mundo, sino que, por vez primera, la hace ser experimentable en toda su extrañeza.

El cambio de paradigma de la ‘nouveau roman’ a la novela hispanoamericana no se llevó a cabo mediante la mera negación de las normas vigentes hasta entonces –como sí lo hizo en el cambio de época de la experiencia estética–. La nueva introducción de la figura del narrador –dado ya por muerto en la novela francesa–, de ninguna manera excluye los logros formales de los pioneros franceses, sino que los utiliza –como podrá mostrarse de manera especial en la obra de Vargas Llosa– para una puesta en escena multi-perspectivista de la experiencia de una cultura extraña. La irrupción hacia la aceptación de lo nuevo, de las desconocidas normas de una narrativa postmoderna, fue alcanzada por vez primera tras el éxito mundial de *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez. A ello, junto a Italo Calvino (*Le Cosmocomiche*, 1965), apelaba John Barth en su *The literature of Exhaustion* (1967) cuando proclamaba el fin de la era Pound, Joyce y Beckett, anunciando una nueva *Literature of Replenishment* (1980). Las normas estéticas que entraron en escena tras este umbral de época

fueron ya explicadas por Barth a partir de textos de Borges¹⁰, si bien estos databan de los años 40. Desde entonces, Borges es reivindicado por los defensores de la Postmodernidad como su teórico precoz, y por sus detractores, en cambio, como el último «clásico de la Modernidad». Respecto a esta disputa me gustaría señalar que Borges –viendo su obra a la luz de la recepción que produjo– puede ser considerado absolutamente como el príncipe heredero del umbral de época de 1967 y alrededores; precisamente, por el hecho de haber llevado a sus últimas aporías al concepto subsiguiente generación postmoderna.

Hasta qué punto su Pierre Menard, como experimento hermenéutico –del descubrimiento de la no-identidad de lo repetido en la repetición– puede tener ya, in nuce, una estética postmoderna, es algo que ya mostré en otro lugar¹¹. Dicho de manera resumida: el experimento en el que la reescritura literal del Quijote permite aparecer al viejo texto en la distancia temporal como una obra de nuevo sentido, inicia el cambio de paradigma de la producción estética clásica a la recepción estética de los años 60. En la medida en que todo viejo texto puede convertirse en ‘pretexto’ o palimpsesto de nuevos textos, se renuncia a la singularidad de la obra autónoma, abriéndose, en cambio, el horizonte de una intertextualidad en la que el presente tematizado de otros textos permite incluso la más libre disposición de todas las culturas pasadas en la polifonía del texto que así se forma. Cuando, por contra, el objetivo del experimento es visto como el intento de declarar como ilusión la supuesta genuinidad de todo acto de escritura y lectura, se hace sentir de inmediato la crítica radical de toda constitución de sentido con la que el así llamado deconstructivismo responde hoy con tanto gusto al nombre –a falta de mejor alternativa– de filosofía de la Postmodernidad. Borges, el autor de Ficciones y laberintos, elevó el sentimiento de la época* de la recién aparecida post-historia a una grandiosa visión poética en su Biblioteca de Babel, cuyo ingenioso sistema combinatorio de 25 letras permite representar en su totalidad a todos los libros existentes y por existir, o bien concebirlos en un único libro de infinitas páginas.

Tal y como, sin faltarle razón, remarcaba John Barth, Borges no se daba por satisfecho con ejemplificar las últimas aporías, sino que supo aprovecharlas estéticamente¹². El pathos pesimista de los nuevos mitos del estado terminal de nuestro mundo, de la muerte del sujeto y de la autodestrucción de la razón, no es su último recurso; no proclama, a mi juicio, ya la estética incipiente de la Postmodernidad, sino más bien los síntomas del desenlace de una Modernidad de la que se despiden la generación de escritores formados con su obra. El propio Borges contrapuso su relato Tlön, Uqbar, Orbis Tertius a la visión

apocalíptica de su Biblioteca de Babel, en el que una sociedad secreta de iniciados elabora un mundo hipotético y totalizante desde el álgebra hasta el fuego. La crítica de la ficción borgiana incluye la alternativa de otros mundos posibles que sustituyan a la realidad. Ésta no se queda en una mera filosofía del lenguaje que intente declararnos como presos de los discursos anónimos del poder. Pone en duda la estratagema de la crítica de la razón: su aseveración de que las palabras nunca nos dicen lo que quieren decir, según lo cuál el sentido que aparentemente representan constituiría la ficción por excelencia, contendría la imagen que nosotros nos hacemos de nosotros mismos.

El hecho de que esta filosofía no fuera la del propio Borges, es algo que ha argumentado recientemente el poeta francés Yves Bonnefoy¹³. El malen tendido radicaría en que Borges, al igual que otros muchos grandes escritores, habría sido tomado por representante de una ideología con la que, más allá del momento histórico de su aparición, no tendría nada en común. Su recepción en Francia se produjo en la época en la que se estaba proclamando el fin del logocentrismo, de una antropología centrada en el sujeto y de una ontología centrada en el Ser, y, por consiguiente, de una estética derivada del principio de representación. La fascinación por Borges, por sus laberintos de ficción, estaba contra todo esto. La obra de Borges, por tanto, no abogaba por la autosuficiencia de un lenguaje mundano y sin referencias, sino que se revolvía contra su propio enredo en la ficción en nombre de la realidad negada que, más allá del mundo, se constituye en texto. La obra de Borges conduciría hacia dentro del laberinto de la ficción, pero también de ahí hacia afuera. Por ejemplo: en su infravalorada poesía gauchesca. Aquí, personas de renombre, reales o legendarias, entran en escena como testigos de una realidad en la que toda acción, ya sea benévola o malévola, cumple un destino, dejando que las cosas vuelvan a ser observadas como sólo de cerca pueden ser vistas, y en la que vuelve a surgir un narrador que, aunque se le haya impuesto una neutralidad épica, renuncia a la totalidad de lo épico.

Este paso, que no fue emprendido por Borges –la singularización de todas las historias en la gran forma polifónica de una epopeya del mundo periférico de Latinoamérica– fue acometido por primera vez por García Márquez. En Cien años de soledad, la ficción literaria se liberó completamente del autoenredo del lenguaje, readquiriendo así la fuerza original de una exuberante imaginación. En este paso, la línea fronteriza entre la Modernidad Clásica y la Postmodernidad adopta un carácter selectivo. La primera desveló sin cesar el procedimiento de lo ficticio en la escritura y en su fracaso, en la inutilidad del poner y quitar palabras

y figuras retóricas, a la vez que hacía consciente al lector del abismo entre ficción y realidad. La novela postmoderna neutraliza esta oposición, fundamentalmente ontológica, dejando que su ficción no pueda ser reconocida en la realidad –ni siquiera en un análisis minucioso– y que, en la renovada confianza en la capacidad de la imaginación, a la vez derivada del mundo, constitutiva de sentido y conformadora de identidad, se convierta, como mínimo, en puerta hacia un segundo y autosuficiente mundo de ficción.

*Cien años de soledad*¹⁴ pertenece formalmente a la tradición de la novela polifónica (menipea), mostrada ya por Bachtin ante todo en autores como Rabelais y Dostoievski, si bien es poco probable que ésta que estuviera presente para el autor. La obra polifónica puede leerse con la misma precisión y disfrute, ya sea como recopilación de historias que avanzan de manera inagotable, o como una saga multigeneracional del ascenso y caída de una familia; como mito de la naturaleza sudamericana y su colonización, encarnada en la legendaria ciudad de Macondo y su decadencia en la civilización moderna; como reexposición de Guerra y Paz en un continente extraño; como un nuevo Decamerón que no permite ningún juego amoroso entre el epitalamio y el burdel; y como una enciclopedia fantasmagórica que contiene todos los registros de la sabiduría no regularizada: magia, milagros, creencias y supersticiones, hechicería, alquimia, presagios, alegorías de origen sánscrito y profecías de Nostradamus.

En *Cien años de soledad*, la acción se lleva a cabo en un espacio cuya geografía imaginaria refleja la situación periférica de Latinoamérica frente al mundo atlántico-europeo. Macondo es medio de un mundo fundado a sí mismo y límite de un mundo desconocido en la distancia, a la vez un «espacio de soledad y de olvido». Su propio fundador –que partió un día con los suyos atravesando la sierra en busca de una salida al mar, interrumpió la empresa tras casi dos años de marcha y ordenó emplazar su pueblo en la ribera más fría de un tórrido lugar–, José Arcadio Buendía, «ignoraba por completo la geografía de la región. Sabía que hacia el Oriente estaba la sierra impenetrable, y al otro lado de la sierra la antigua ciudad de Riohacha, donde en épocas pasadas (. . .) Sir Francis Drake se daba al deporte de cazar caimanes a cañonazos» y, más adelante, que «al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de límites». También se habla de una capital de la provincia, a la que un mensajero sólo puede llegar al dar con una ruta de enlace con las mulas del correo tras errar por todas partes. Año tras año, vuelven al perdido lugar gitanos con asombrosos

productos de la civilización, despertando en el espíritu emprendedor de José Arcadio las ganas por conocer las maravillas del lejano mundo. Su idea de abandonar la «aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y nadie había muerto», y abrir una trocha en la naturaleza circundante «que pusiera a Macondo en contacto con los grandes inventos», acabó convertida en una expedición que, tras 26 meses de penurias, vuelve a toparse con una frontera infranqueable: «Sus sueños terminaban frente a ese mar color de ceniza, espumoso y sucio, que no merecía los riesgos y sacrificios de su aventura. ¡Carajo! –gritó–. Macondo está rodeado de agua por todas partes». Ya antes había descubierto, con ayuda del astrolabio, la brújula y el sextante: «La tierra es redonda como una naranja». La experiencia del espacio en Macondo es precorpernicana, conscientes, no ya de estar rodeados de un cosmos protector, sino encerrados en una naturaleza hostil.

Lo fascinante de esta novela postmoderna comienza para el lector europeo cuando éste es arrastrado hacia dentro del horizonte de un mundo que desborde su experiencia del espacio y del tiempo y, sobre todo, contradice su concepción de la naturaleza y el paisaje. La naturaleza aparece aquí como una fuerza de sentido extraño y ajeno, como lo Negativo y lo puramente Otro en la despiadada lucha por la existencia; su primitiva violencia, muda y ciega, no permite en este escenario que ninguna mirada ordenada se convierta a lo bello o sublime del paisaje. Todo el que quiera salirse de su esfera –como la madre Úrsula tras la búsqueda de su hijo o como el viejo Aurelio, que quiere repetir la marcha de su padre en la guerra civil– está condenado a volver y, finalmente, comprobar que toda la estirpe estaba destinada a encontrar la muerte en Macondo –como sucede, al final, con los últimos descendientes que habían llegado hasta Roma y París–. Cuando el vacío inicial de la región desconocida va llenándose poco a poco a lo largo de los cien años, cuando por fin se establece un correo de mulas con la capital, el río se hace navegable, el tío del fundador traza después una línea de ferrocarril, cuando los 32 trenes de guerra de los héroes de la revolución acceden finalmente a los pueblos y costas más lejanos del continente. . . entonces parece que el destierro se ilumina hacia el horizonte más complaciente de la tierra habitada. Pero la fuerza olvidada de la naturaleza hostil retorna con horrores inesperados. Sobre el milagro económico de la industrialización, cuya verdadera cara descubre una huelga derrotada a base de sangre, irrumpen primitivas catástrofes: llueve durante cuatro años, once meses y dos días, después surge un asfixiante e incandescente viento que arrasa al descompuesto Macondo, le sigue una invasión de pájaros y, finalmente, una plaga de hormigas carniceras que lo devoran todo. Reprimidos en la soledad de la casa de los Buendía, «a la que sólo le hacía falta un último soplo para derrumbarse» la

última pareja construye «las últimas trincheras de la guerra inmemorial entre el hombre y las hormigas». La victoria de la naturaleza alcanza al último niño de la estirpe: éste –tal y como se profetiza al principio–, es devorado por las hormigas.

En la novela de García Márquez, la soledad es, de manera radical, una disonancia irresoluble; no una armonía con la madre naturaleza o nostalgia por el origen perdido. La soledad excluye aquí, justamente, la propia experiencia con la naturaleza –desde Petrarca hasta el Romanticismo, el gran tema de la lírica europea–, así como, por otra parte, el encontrarse a sí mismo en la indisociable suerte del tiempo perdido y reencontrado. El recuerdo no constituye aquí ninguna capacidad de interiorización, sino la fatalidad de una herencia de familia, una memoria que puede transformarse en un pólipo de piedra, una recurrente aflicción que intenta defenderse de la codicia del olvido y que se destruye a sí misma en el Macondo que ya se extingue. De tal modo, la experiencia del tiempo en Cien años de soledad desborda nuestro horizonte familiar de un mundo relativo al sujeto. Si bien la cronología de Macondo permanece preservada en su totalidad desde su fundación hasta la desaparición del nombre, no lo es en el transcurrir predecible y monodireccional del reloj y del calendario. En lugar de ello, el tiempo transcurre de manera compleja: tan pronto dirigido como contracorriente, a veces saltando hacia atrás y de nuevo retomando la marcha, disipándose imperceptiblemente pero deteniéndose y descubriéndose de repente, hasta que al final revela su último secreto en la última página. En el espacio interior de Macondo, el tiempo natural es representado mediante el paso de las generaciones y acontecimientos mitificados, como la peste de insomnio que se extiende durante meses; el tiempo del mundo es representado por los gitanos que vienen de fuera, cuyos artículos –imán, catalejo, lente de aumento, daguerrotipo– muestran el reciente avance de la civilización, hasta que ésta misma destruye la idílica existencia con la llegada de los corregidores, el ferrocarril y las plantaciones de plátanos. El tiempo natural parece ensimismar al gitano Melquíades, aquél que, con las claves de Nostradamus, se libra de casi todas las plagas del género humano, que envejece y es dado por muerto, pero vuelve de la muerte, «porque no podía soportar la soledad». El momento del fusilamiento del coronel, anticipado varias veces desde la primera frase, condensa su destino en un permanente ahora, engañando su esfuerzo por reconocer presentimientos: se librará de la esperada muerte por la bala y hasta una avanzada edad se dedicará a fabricar pescaditos de oro, pero sólo para volver a desarmarlos inmediatamente, cayendo en «el vicio de hacer para deshacer». Para Úrsula, la combativa abuela que sobrevivió cien años, el transcurrir del tiempo, que se consume a sí mismo en el trabajo de Aurelio, es

detenido de otra manera: «es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio». Ella encuentra confirmada esta experiencia en el regreso de las cuatro fatalidades: el belicismo, los camorristas, las prostitutas y los alocados proyectos que habían ocasionado la caída de su estirpe. Así termina lo que comenzó con la victoria de la civilización sobre la naturaleza, con el triunfo del eterno tiempo de la naturaleza que gira sobre sí mismo —con el juicio de Pilar Ternera, a quien «un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje».

Cuando el último Buendía hubo descifrado —en el momento de su propia muerte— hasta la última página de los presagios encriptados del pergamino que contenía la historia de su estirpe en forma de un futuro augurado (a partir de ahora ya pasado), se pronuncia con ello la condena de que «las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra». Pero con ello, la obra de García Márquez no puede de ninguna manera ser absorbida por el *taedium vitae* de la posthistoria. Todo discurso de crisis de lenguaje y de sentido, de pérdida del mundo y de la experiencia, contradice aquí a cada paso un humor insertado en su pérdida de razón, la acción de las inolvidables personas que defienden el principio del deseo contra las realidades del miedo, la fuerza y la opresión, y un «maravilloso sentido de la irrealidad» que es puesto en juego sin ningún complejo y que amplía continuamente los límites de la experiencia posible. Esto también vale, ante todo, para la omnipresente experiencia del cuerpo propio y ajeno, cuya habitual envoltura es a menudo atravesada por la percepción fantasmagórica. No puedo seguir ilustrando todo ello mediante ejemplos, pero pongamos aún al menos uno, en el que dos irrealidades se entrecruzan en una comicidad grotesca. El padre Nicanor quiere aportar una prueba irrefutable del poder infinito de Dios, para así poder conseguir definitivamente dinero para la construcción de la iglesia:

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente.

José Arcadio, el patriarca que por su locura estuvo toda su vida atado al castaño, fue el único que no consiguió ser convencido, explicando el milagro cristiano de la levitación de manera alquimista: «Hoc es simplicissimum, homo iste statum quartum materiae invenit», exigiendo como única prueba el «daguerrotipo de Dios» –una irrealdad a la altura de la otra–. El milagro que aparece de la manera más natural se mezcla con lo más profano (la taza de chocolate y el pañuelo); el diabólico galimatías de José Arcadio se muestra como auténtico latín, contraponiendo a la «dulce prueba de Dios» mediante la transformación del chocolate, lo abstracto de la fotografía de lo invisible.

El destino del progenitor, el cual acaba su vida atado a un latinoamericano fresno Yggdrasil, como si fuera un gigante («se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca»), es una de las muchas historias, tan increíbles como simbólicas, que singularizan el mito de Macondo, donde cada uno en sí mismo –desde el mago Melquíades, pasando por Remedios la bella y el músico enfermo de amor Pietro Crespi o la «madame» Pilar Ternera, hasta el librero sabio catalán– podría ser el tema de una novela. Es sorprendente que en esta discreta variedad, las historias de los Buendía adquieran tal medida de individualización, si bien están caracterizados por las mismas peculiaridades de la familia y el confuso regreso de los Aurelianos y José Arcadios en lo que respecta a sus nombres, lega dos caracteres fundamentales, de los que se dice: «Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadios eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico». Asimismo, todos hacen su insustituible camino, tienen su propia historia de amor y mueren con su propia muerte. La última pareja, el Aureliano sumergido en sus lecturas de escrituras ancestrales y la Amaranta Úrsula lejana y rodeada del aire de París, sobresale de la generación. La genialidad de su amor, en medio del Macondo que se hunde, da lugar a un último descendiente con la esperanza de «empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor». Cuando esta esperanza se pierde, al evidenciarse que éste llevaba el estigma fatal del incesto –una cola de cerdo– y ser posteriormente devorado por las hormigas carniceras, aún les queda una certeza que se sobrepone al lóbrego desenlace en el último triunfo de la contrincante naturaleza: en las noches de amor han aprendido a superar la muerte

mediante el humor, siendo felices en la certidumbre «de que ellos seguirían amándose con sus naturalezas de aparecidos, mucho después de que otras especies de animales futuros les arrebataran a los insectos el paraíso de miseria que los insectos estaban acabando de arrebatarse a los hombres».

III

También en el ámbito del teatro, a mitad de los años 60, se produjo un desarrollo que, en una mirada retrospectiva, permite reconocer más nítidamente el paso hacia una estética postmoderna. Una nueva concepción surge aquí, no solamente en lo formal –en la primacía de lo sensitivo y de la intervención del cuerpo–, sino también en lo temático –en la primacía de la recepción productiva de obras clásicas–. Se trata de la aparición del, así llamado en Alemania, «teatro de director», que encuentra su equivalente inglés en una provocadora readaptación de Shakespeare. ‘Hacer de lo viejo algo nuevo’ fue siempre la divisa de una buena dirección y de la eficiente ambición de los autores de la Modernidad en el supuesto legado de la Antigüedad. Sólo que ahora los horizontes de lo viejo y de lo nuevo ya no se funden en la continuidad de la tradición cultural, sino que se separan entre sí en su lejanía temporal, de una forma que pone de manifiesto su recíproca extrañeza, convirtiéndola en agente dramático. El Medida por medida de Zadek, de 1967, está escenificado contra la expectativa de un clásico, negando su propuesta de identificación y renovando el sentido del texto mediante su distanciamiento. Con Rosencrantz and Guildenstern are Dead, de 1966, Stoppard destruye la sacrosanta totalidad de una obra clásica, al reconcebir a Hamlet desde el punto de vista de dos figuras marginales y ridículas, cruzando la tragedia isabelina con el modelo del Waiting for Godot de Beckett (1953) y colocando a ambos textos en una relación especular. El irrespetuoso proceder con los clásicos, la ruptura con el ideal de la fidelidad a la obra, la soberana disposición de una tradición descanonizada, el anhelo del texto como ‘intertexto’ en el que todo suceso puede y debe citar otros textos: éstos son ya, de antemano, algunos de los distintivos que desde entonces han hecho escuela, haciendo quedar obsoleto, no sólo el ‘servicio a la obra’ o la norma del teatro educativo de los progenitores, sino también la implicación política del teatro documental¹⁵. Dado que el asilvestramiento que ha surgido desde entonces en el teatro postmoderno no permite reconocer tan fácilmente su intención original, me

gustaría explicarlo con el procedimiento de la recepción productiva.

Éste se muestra de manera sencilla cuando un poeta autónomo, aunque sea en la imitación de sus modelos prototípicos, lleva a efecto su propia norma estética. La fidelidad con la obra es un ideal típico de filólogos, no un principio específico de los poetas humanísticos. Su libre e incluso violento proceder con sus fuentes es algo obvio, tal y como con razón apunta Ch. Marowitz: «Si los isabelinos hubieran sido respetuosos con Kyd, Holinshed, Seneca, Whetstone, Boccacio y Belleforest, nunca habiéramos tenido a un Shakespeare»¹⁶. La recepción productiva se diferencia de ello –tal y como se produce en Alemania con el teatro de director de Zadek y Stein, con Mary Stuart de Hildesheimer o las Nuevas tribulaciones del joven W. de Plenzdorf, en Inglaterra con Charles Marowitz y Robert Wilson, con el Rosencrantz and Guildenstern de Tom Stoppard o el Lear de Edward Bond– a través de un procedimiento más complejo: aquí, la distancia histórica entre el texto clásico y el presente de su ejecución, es incluida expresamente en la puesta en escena, la transmisión de sus horizontes es ofrecida a la reflexión del público. La expectativa de la comunidad shakespeariana se convulsiona, sobre todo, al quebrantar tales piezas el tabú del intocable texto y de la inmutable forma de la obra clásica, al apelar al horizonte acostumbrado ya sólo mediante citas o fragmentos que evidencian la distancia y extrañeza de un mundo pasado, lo que, al mismo tiempo, pone en tela de juicio la normalidad del mundo presente. La experiencia estética ya no es algo que se adquiere en el reconocimiento de un sentido más original, sino en la permanente confrontación de los horizontes del pasado y del presente, de lo ajeno y lo otro con lo propio y lo acostumbrado, en un proceso que puede llevar a los dos extremos del teatro postmoderno: a lo pesimista de una destrucción de toda promesa de sentido y a lo optimista de una liberación del sentido en el disfrute del puro ‘juego de significantes’. El procedimiento más ambicioso de la recepción renovadora es, a grosso modo, la hermenéutica literaria que ha entrado por sí misma en escena a partir de ahora, concretamente: la aplicación de su principio de la transmisión dialéctica de horizontes históricos. La conciencia de alteridad constitutiva de este teatro viene fundamentada por el hecho de haber podido ser innovadora precisamente en el recurso a la citabilidad de lo clásico, y, precisamente en su post-modernidad, haber podido exigir un derecho estético propio. Aquí puede probarse que la deliberada parcialidad de la recepción productiva, la ruptura de la unidad estética en el proceso de selección de fragmentos de una obra convertida en clásica, puede liberar posibilidades imprevistas para comprenderla nueva y distintamente frente a convenciones fijadas, recogiénola de un pasado extinto y, con ello, permitir que pueda

rejuvenecer.

Como ejemplo para el exitoso procedimiento de la recepción renovadora tomemos aquí las dos obras citadas de Hildesheimer y Plenzdor. Hace unos años las interpreté mediante el título de Clasicismo – ¿otra vez moderno?, aún sin pensar en el cambio hacia la Postmodernidad que aquí se muestra¹⁷. Resumiéndolo brevemente: tanto para la nueva María Estuardo tanto como para el nuevo Werther, es característico que ambos destruyen en el proceso dramático la ilusión de que la declamación clásica consume por sí misma –mediante la fusión de horizontes en el sentido de la hermenéutica gadameriana– la superación de la distancia temporal. La fusión de horizontes de la obra clásica y su experiencia presente, ya no sucede aquí de espaldas al público, sino ante su mirada. A éste le es encomendado reconocer, en la resistencia de lo extraño, si el texto responde a sus preguntas o no, si éste confirma nuestra evidencia o si, por el contrario, es capaz de cuestionarla y, con ello, ampliarla.

Hildesheimer empieza en el horizonte acostumbrado del Clasicismo de Weimar para, acto seguido, distanciarlo al intervenir la acción dramática de Schiller en la escena de ejecución (la última escena). Aquí, el gran acontecimiento es sometido a una anatomía histórica, en aras de descubrir la brutal realidad de una época, de la que la psique de los dominantes nos ha quedado tan incomprensible como la de los oprimidos. La destrucción de la expectativa de sentido idealista no es, con ello, la última palabra de Mary Stuart: al final de la historia desmitificada, Hildesheimer deja resurgir el lenguaje idealista como una contrafuerza por boca de la reina que grita agonizante.

Al contrario que Hildesheimer, Plenzdorf empieza con la distancia más grande que pueda ser imaginada de un clásico con respecto al presente: con un libro de Reclam* sin tapas de un texto de Goethe encontrado en un retrete, es decir, con la reliquia ya completamente anónima y desligada del original de Goethe. Mediante la incomprensión de un lector ingenuo, Plenzdorf demuestra lo extraño que puede llegar a ser el lenguaje de Goethe para una época posterior. Pero también aquí, dentro de la destrucción de sentido, se introduce un proceso paralelo: a través de las citas del viejo texto, el lector descubre, contra su voluntad, que los sufrimientos literarios del viejo Werther convergen cada vez más con los sufrimientos vividos de Edgar Wibeaus. La realidad citada transcurre por delante de su vivencia, explicando y abriendo experiencias para la búsqueda de sí mismo del obstinado aprendiz, que sólo se convierten en pronunciables a partir de la cita clásica, al tiempo que, ex abrupto, le permiten

reconocer el crítico estado de la sociedad socialista.

La recepción de Shakespeare es liberada, en el teatro postmoderno, hacia posibilidades inimaginables. Reformador en este sentido fue el libro de Jan Kott, «Shakespeare Our Contemporary», de 1965, al descubrir, mediante figuras como Richard y Jago, «el verdadero rostro de los grandes dictadores y verdugos de nuestro tiempo»¹⁸. Tal contemporaneidad no trata ya de reconocer la trágica ambivalencia de la acción política en la historia monumental, sino que, más bien, descubre la historia como una pesadilla o, dicho de otra manera –y, con esto, introducimos a Heiner Müller–, la historia en el contexto natural de extrañeza de sentido: «Nunca antes han aparecido los intereses tan al desnudo, sin los pliegues del traje de las ideas»¹⁹. El suceso dramático cita al pasado, a lo extraño en el horizonte propio; llama a un mundo que ya no refleja nuestra esperanza. Si el suceso citado consigue la compenetración en el detalle, lo hace entonces al precio del extrañamiento del Todo: «La caldera de Stalingrado cita la sala Etzel. (. . .) Los soldados alemanes no han aprendido, en la caldera de Stalingrado, la lección de los Nibelungos. (. . .) Sólo cuando se cambia el modelo puede aprenderse de la historia»²⁰. Hay que cambiar el modelo y, de hecho, está siendo cambiado en este tiempo en Inglaterra por Marowitz, Bond, Stoppard y otros, en protesta por un Hamlet que se ha convertido en un «objeto de placer de los intérpretes»²¹, contra una Catherine sometida a un lavado de cerebro en *The Taming of the Shrew*, contra un *Merchant of Venice* que, tras 75 años de historia judía e israelí, no puede seguir siendo escenificado con una ingenua fidelidad²². Una vez que se rompe la esfera teatral de la expectativa consagrada, puede así experimentarse, en el shock curativo de la puesta en escena postmoderna, que el Shakespeare citado en la nueva libertad contiene más posibilidades de acción en el fondo de sus piezas, que la disposición de nuevos temas que éstas pudieran aportar²³. El teatro postmoderno sabe cómo utilizar la libre disposición sobre toda la tradición canonizada de la manera más variada. Esbozemos aquí aún dos variantes: la transformación de lo canónico en la humorística liberación de toda autoridad (en Stoppard), y la protesta que se alza contra ésta en amarga seriedad, conduciendo al intento de «describir una experiencia que no tiene ninguna realidad en el tiempo de la descripción» (Heiner Müller)²⁴.

Rosencrantz and Guildenstern are Dead comienza paradójicamente, como Die Hamletmaschine (el cual comienza con la frase: «Yo era Hamlet»), después de que Shakespeare haya terminado. ¡Precisamente la ulterioridad es lo que debe traer la oportunidad de renovación! Stoppard la ve en el principio sincrético de un «marriage between the play of ideas and farce or perhaps even high

*comedy»²⁵. Retoma el Hamlet clásico al citarlo fragmentariamente en el contexto del *Waiting for Godot* (1953) de Beckett, la más moderna ‘high comedy’, la cual también continúa de manera paralela más allá de su propia conclusión. La ocurrencia, tan simple como ingeniosa, de introducir a la pareja cortesana de Shakespeare en los mundanos papeles de Vladimir y Estragón, saca a la luz una continua refracción entre tragedia y comedia, profundidad de pensamiento y trivialidad, entre individualidad e intercambiabilidad de caracteres, entre roles elegidos libremente y roles impuestos, algo que vuelve a liberar la «risa tragada» de Beckett al permitir ver a Hamlet con los ojos de los personajes de Beckett y a éstos en la expectativa de un destino shakespeariano. La risa sobre Rosencrantz y Guildenstern no surge del propio absurdo del continuo intercambio de horizontes, sino del contrasentido que se representa. La pareja marginal, objeto y víctima de la risa en la tragedia de Shakespeare, se convierte en sujeto de una trama irreconocible para éste, pronunciando por todas partes –como Hamlet en su conocido monólogo– la pregunta del ser o no ser: «You can’t go through life questioning your situation at every turn» –le advierte inútilmente el Actor–²⁶ *. Hagan lo que hagan o comenten en la inagotable comicidad de su duplicidad, ya sea en su propio juego de la apuesta de monedas o en el juego ajeno cuyas reglas no conocen: todas sus acciones fracasan y ponen de manifiesto, en lo «artístico del fracasar»²⁷, siem pre algo más que sólo teatro absurdo. Así como su recurrente juego de la apuesta supera la mecánica mortal de la tragedia del destino en su contrasentido de la probabilidad moderna, al final, cuando Guildenstern acuchilla al Actor, la supuesta muerte real se evidencia como muerte sólo literaria. Y cuando, por último, no produciéndose cadáveres, la inmortal pareja sale del escenario como dos actores, es cuando Stoppard ha ganado la apuesta de encontrar el principio de renovación de Shakespeare precisamente en el esperado final de su tragedia.*

En *Hamletmaschine*, de Heiner Müller, el principio de lo nuevo permanece sin revelar: «La obra no trata de representar aquella lucha entre lo viejo y lo nuevo que el dramaturgo no puede determinar, como algo que se cierra con la última bajada de telón; trata de llevar esta lucha hacia el nuevo público, que sí puede determinarla»²⁸. El citado Hamlet conversa en el monólogo inicial con el oleaje, «a espaldas de las ruinas de Europa». Escenifica la propia tragedia antigua, dando o apuntando entradas, como el último acto de toda la historia habida, el cual muestra que su maquinaria no fue como una secuencia de catástrofes, ni el mundo como una prisión, dejando tras de sí el monumento de una esperanza petrificada. «Incendio mi prisión», pone en boca de Ofelia en la segunda escena, indicando con ello lo que la obra llevará a cabo en su totalidad: En el sepelio de

la primera escena, deshonorando el anunciado Álbum de familia con la profanación del cadáver y el abuso; en el Scherzo de la tercera escena, en la que los filósofos muertos lanzan sus libros contra un Hamlet que lleva a cabo una macabra danza travestido con las ropas de Ofelia; en la cuarta escena: Peste en Buda - Matanza en Groenlandia, en la que a la caída del monumento debe seguirle el único drama aún concebible: la resistencia, pero no puede producirse porque se pierde el libretto, tras lo que Hamlet, como el hombre que quiso hacer historia, quiere ser propiamente una máquina y acaba partiendo con el hacha las cabezas de Marx, Lenin y Mao; en la quinta escena, en la que Ofelia en silla de ruedas, atada con cintas blancas, permanece en el escenario después de haber dirigido el último mensaje a las metrópolis del mundo en nombre de las víctimas: «vuelvo al mundo en el que he nacido.»

Heiner Müller hace referencia, con el título de la última escena –Feroz espera / En la terrible armadura / Milenios–, a su versión del fragmento de Brecht, Los viajes del dios de la suerte; así como a El ángel de la historia de Benjamin con el texto sobre el Ángel desventurado, al que los aludes de la historia le han llevado a la parálisis, quedando completamente inmóvil, «esperando a la historia en la petrificación de vuelo, mirada, respiración, hasta que el renovado rumor del poderoso aleteo se comunique en forma de ondas a través de las piedras y muestre su vuelo»²⁹. Aunque Heiner Müller ya no comparte la convicción de Brecht, de que es imposible «apagar completamente las aspiraciones de felicidad de la humanidad»³⁰, la imagen de la esperanza petrificada deja abierta, no obstante, la utópica posibilidad de una liberación del pasado. Para nuestro planteamiento, este ejemplo puede y debe mostrar, que el teatro postmoderno no debe ser entendido como una licencia para la arbitrariedad, para el «brain storming» o el juego de significantes sin referencias. «Nuestra tarea», comenta Heiner Müller a colación de un concepto sobre Macbeth, «es el trabajo sobre la diferencia, el resto será estadística o trabajo de ordenador»³¹.

Notas al pie

¹ Essais III, xiii (éd. de la Pléiade, París, 1950, 1199): «Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser».

* [«En alemán», evidentemente, en el original, siendo «Bewußtsein der Nachträglichkeit» la traducción que el autor hace a su idioma del mencionado vocablo inglés. N.T.]

* [Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Traducción española, Las transformaciones de lo moderno, La Balsa de Medusa, 1995, Madrid. N.T.]

² R. Koselleck, Vergangenge Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt, 1979, véase, en especial, p. 349 y ss. V. también el volumen XII de la serie Poetik und Hermeneutik: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, editado por R. Koselleck, Munich, 1987, en especial, p. 563 y ss.

³ «POSTmodernISM», en: New Literary History 3 (1971), pp. 5-30.

⁴ Retomo en lo sucesivo dos pasajes de SE, pp. 13/295.

⁵ Véase para mayor profundidad mi ponencia de despedida: Die Theorie der Rezeption, Constanza, 1987, p. 30 y ss.

* [Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Traducción española Las transformaciones de lo moderno, La Balsa de Medusa, 1995, Madrid. N.T.]

⁶ Me estoy refiriendo aquí a una mesa redonda: «Interpenetration of Folk, Pop(ular) and Art Music in the 20th Century», en el XIV. Congreso internacional de musicología de Bolonia (27.8 a 1.9.1987).

* [Lector y Lectora son los dos principales personajes de la novela de Calvino,

«puestos en escena» en los relatos, tal y como Jauss recalca. N.T.]

⁷ C. Rincón, «Borges und García Márquez oder: das periphere Zentrum der Postmoderne», en: Postmoderne – globale Differenz. Ed. R. Weimann/H.U. Gumbrecht, Frankfurt, 1991, pp. 246-264.

⁸ En: La novela hispanoamericana, México, 1974.

⁹ De Carlos Fuentes en: La región más transparente, México, 1958; puesto en boca de una figura de la novela, el escritor Zamacona.

¹⁰ En: «The literature of Exhaustion», The Atlantic Monthly, 1967, p. 32.

¹¹ Op. cit. (nota 7), p. 30 y ss.

* [Zeitgefühl. N.T.]

¹² Art. cit. (nota 14), p. 31.

¹³ «Jorge Luis Borges», en: La vérité de la parole, París, 1988, pp. 305-317.

¹⁴ G. García Márquez, Cien años de soledad, Buenos Aires, 1967 (primera edición).

¹⁵ Según G. Mack, Die Farce, Cap. 7: «Zeitgeist liebtes Spiel? Zur Aktualität der Farce in Inszenierungen des Regietheaters». Munich, 1989, p. 174 y ss.

¹⁶ «How to rape Shakespeare and emerge psycologically in-tact», en: Jahrbuch 1988 der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, Bochum, 1988, pp. 8-24 (aquí p. 17).

¹⁷ En: Ästhetische Erfahrung, Cap. III, C (primera edición 1977).

* [Se refiere Jauss a la conocida editorial «Reclam», especializada en editar textos clásicos a precios muy bajos al realizar ediciones de bolsillo de muy pequeño tamaño y baja calidad del papel y cubiertas. N.T.]

¹⁸ R. Ahrens, William Shakespeare – Didaktisches Handbuch, Munich, 1982, p. 906; el resumen más exhaustivo de la recepción de Shakespeare en el cambio a la Postmodernidad puede verse en Ch. Marowitz, op. cit. (nota 18).

¹⁹ «Shakespeare eine Differenz», en: Heiner Müller Material – Texte und Kommentare, ed. P. Hörnigk, Leipzig, 1989, p. 107.

²⁰ Ib., p. 61.

²¹ Ib., p. 106.

²² Según Ch. Marowitz, op. cit. (nota 20), p. 13 y ss.

²³ Ib., p. 18.

²⁴ Op. cit. (nota 24), p. 105.

²⁵ Citado en el epílogo a la edición alemana de Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Stuttgart (Reclam), 1985, p. 157.

²⁶ En el texto (nota 26), p. 72.

* [Se refiere aquí (Actor) a un personaje que tiene lugar en la obra de Stoppard. N.T.]

²⁷ Cf. W. Iser, Die Artistik des Mißlingens – Ersticktes Lachen im Theater Becketts, Heidelberg, 1979.

²⁸ Lo que Heiner Müller dice sobre Lohndrucker (op. cit., nota 24, p. 135) vale igualmente para su Hamletmaschine (citado en lo sucesivo según la edición de la nota 24).

²⁹ Op. cit. (nota 19), p. 124.

³⁰ Citado según F. Hörnigk, op cit. (nota 19), p. 126.

³¹ Op. cit. (nota 19), p. 107.

Sobre la experiencia religiosa y estética. Acerca del debate sobre Hans Belting y George Steiner

«Imágenes teníamos desde hace largo tiempo: la piedad necesitó de ellas muy temprano para sus devociones, pero no precisaba de imágenes bellas, que en este caso eran incluso perturbadoras. En una imagen bella hay también un elemento exterior presente, pero en tanto que es bella, su espíritu habla al hombre; y en la devoción es esencial la relación para con una cosa, ya que se trata no más que de un enmohecimiento del alma. . . El arte bello ha surgido en la Iglesia. . . aunque. . . el arte proceda del principio del arte». Así puede leerse en la primera edición de las Lecciones sobre filosofía de la historia (1837) de Hegel, en un texto que, curiosamente, no fue mantenido en ediciones posteriores. Walter Benjamin, en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, cita tal parte en el contexto de su teoría del arte áureo. Me parece especialmente apropiado para aclarar las posturas que han sido adoptadas en el reciente debate sobre Hans Belting (Bild und Kult) y George Steiner (Von realer Gegenwart)¹. La conclusión de Hegel al principio de su estética –«La forma peculiar de la producción artística y sus obras ya no llena nuestra más elevada necesidad; de ahí que podamos venerar y adorar divinamente a las obras de arte»– debe ser anotada en la cartilla de aquellos que creen poder volver por el camino recto al regazo de una religión artística profana desde el desencantado mundo de la Modernidad.

Belting se ocupa de la milenaria historia de la imagen antes de la época del arte; Steiner, de la experiencia del «gran arte», la cual –como si esto se diera por supuesto– interpreta a la luz del arte autónomo que se impuso desde el Renacimiento y, por tanto, después de la época del arte sacro. El supuesto punto de convergencia de ambas obras es el presente experimentable –tanto en el objeto estético como en el de culto– de algo Otro en relación a la vida cotidiana. Para Belting, es la presencia real de lo sacro lo que se revela a la devoción de los creyentes en el culto a la imagen personal; para Steiner, en cambio, se trata de la inmediatez perdida y que debe volver a adquirirse («el presente real») del

sentido trascendental en la obra de arte. Se trataría, por tanto, de una experiencia que denotaría la «necesaria posibilidad» de la verdad metafísica en el arte profano, y que sólo un modernismo corrompido habría sacrificado en nuestro detrimento.

¿Somos realmente libres de escapar al fatal dominio del discurso secundario de forma que, siguiendo a Steiner, volvamos a la magnificencia teofánica del gran arte? ¿Qué nos dice Belting acerca de la experiencia, originariamente religiosa, del culto a la imagen –acerca de la que Steiner, prudentemente, no pregunta–? ¿Puede, por otra parte, Belting, aquel que reprocha a su gremio haber observado siempre las manifestaciones del culto a la imagen a través del prisma de la estética autónoma, concebir enteramente lo Otro de la experiencia religiosa de la imagen sin el acercamiento estético del que tan virtuosamente se ocupa Steiner? ¿Cómo se relaciona la devoción religiosa con la contemplación estética, el valor de culto de un icono con su carácter artístico? ¿Se remite, a fin de cuentas, el aura de una obra de arte al aura de la imagen de culto? ¿Debería el arte aurático ponerse a salvo de lo sacro o, más bien, entenderse como contraproyecto de lo bello que es creado libremente? Y, aún cuando Hegel haya malentendido la esencia de la devoción como «enmohecimiento sin espíritu del alma», ¿no puede seguir considerándose su observación en el sentido de que la religiosidad no necesita, a priori, de ninguna bella imagen? La «bella Madonna» pudo haber facilitado a los estetas románticos un camino de vuelta teológicamente dudoso hacia la Fe. La era del culto cristiano a la imagen no se alzó, sin embargo, bajo los signos de lo manifestamente bello, sino como oposición a la imaginería y culto en la belleza de los dioses paganos. Cómo se llegó a la situación de volver a atribuir lo bello a lo sagrado, y por qué a partir de la religión del primer Cristianismo, originariamente carente de imágenes, pudo llegar a florecer un culto a las imágenes tan sorprendentemente rico, es una vieja pregunta que Belting ha sabido responder de la manera más amplia y precisa de las habidas hasta ahora.

«Los teólogos han tratado una y otra vez de arrebatarse a las imágenes materiales su poder en el momento en que éstas estuvieran a punto de adquirir demasiada fuerza en la Iglesia». Con ello se muestra la intención de Belting de poner al día la historia de la recepción de los iconos en el campo de tensión entre Bizancio y Roma. Ésta debe hacer patente lo mucho que la historia europea del arte debe a la recepción de la imagen de culto y cómo la imagen, en tanto que producto estético –el arte autónomo y su estética–, surgió de la crisis del arte en la evolución al Renacimiento. Para tal proyecto, Belting encuentra poca ayuda en

teólogos y humanistas. Si bien la iglesia desarrolló muy pronto una propia teología iconográfica, en ésta se construye «un concepto de la imagen visual tan general que parece que sólo existiera en la idea». La inextirpable necesidad iconográfica de lo sacro siempre produjo escándalo en la iglesia, constituyendo su instrucción mediante imágenes el intento por contener esta presión desde abajo –obedeciendo a la necesidad, y no a su propio impulso–. Asimismo, en el camino que abrieron los primeros cristianos entre las imágenes de los dioses del politeísmo y la prohibición de imágenes de los judíos, la tardía instrucción eclesiástica mediante imágenes es testigo de algo más que una «impotencia de los teólogos»: se forma aquí una estética anticipada que rodea la paradoja de la imagen religiosa de hacer visible lo invisible, inscribiéndose así en la ágrafa «historia espiritual de lo invisible» (Hans Blumenberg), heredada después por el neoplatonismo del Renacimiento (donde ya no se adentra Belting).

En Blumenberg, Belting podría haber dado con la teoría hermenéutica –echada en falta también por él– para la aclaración de los procesos de transmisión cultural con los que no para de confrontarse a todos los niveles. Ante la necesidad de contemplación de los paganos convertidos –tan concisamente atestiguada por la pregunta de una conversa: «¿Cómo puedo entonces adorarlo, si no es visible y no lo conozco?»– se encendió el problema de cómo transmitir a los heterodoxos la palabra de las Santas Escrituras. La tan controvertida solución consistió en autorizar la imagen de culto, la cual, en forma de icono, «que no es otra cosa que una tabla antigua. . . se apropia de la triple herencia de la imagen de dioses, el retrato imperial y el retrato funerario». Belting rastrea paso a paso tales procesos de imposición –especialmente interesante en el caso de la imagen de Cristo en el paño que da lugar a la leyenda de la Verónica, o las imágenes de María que ocupan el lugar del culto a la «Gran Madre» (Kybele)–. Su historia del culto cristiano a la imagen puede verse, en su totalidad, como la pieza que completa el Trabajo sobre el mito de Blumenberg, así como su exposición de la recepción de la filosofía antigua a través de la teología cristiana, más aún cuando el propio Belting habla de «lagunas» que serían llenadas por los iconos, de una «fuerza argumentativa» que siguió a la leyenda de la imagen de San Lucas o que se produjo cuando la imagen se presentó como un producto puramente estético. De esta manera, las lastras del cambio de época cristiano en el ámbito del culto son descritas de una manera que justificaría la tesis de Blumenberg, según la cual la nueva religión adquiriría una conexión con la antigua al proponerse refutarla de manera plausible (como respuesta a sus preguntas o ambigüedades).

Cuando tal plausibilidad exige que todo lo nuevo sea formulado como una

respuesta, en el ámbito del culto y de la imagen vuelve a surgir el problema de cómo satisfacer la antigua necesidad de contemplación y, a la vez, confirmar la específica superioridad de la nueva creencia al asumir ésta las funciones de la antigua. Las dificultades que la teología ortodoxa tuvo para lograrlo y sus muchos fracasos, es algo que se muestra en los capítulos que Belting dedica a la «guerra civil por los iconos» en la disputa de imágenes entre Bizancio y Roma y, al final, a las críticas y protestas contra las imágenes de la Reforma. Su tesis de que «no los iconos como tales, sino su veneración es lo que ha originado la destrucción del arte religioso», es algo que me gustaría retomar a la luz del texto de Hegel citado al principio, con el fin de –apoyado en sus diagnósticos y demás pruebas– debatirla en una perspectiva propia; ello afirmaría que la religiosidad de los primeros cristianos impuso la utilización de la imagen de culto contra el dogmatismo del rechazo a la imagen, y que la veneración de las «bellas imágenes» pudo llegar a ser, de facto, «incluso molesta».

Lo primero que debe apuntarse es que la religiosidad no necesitó inicialmente de imágenes para sus devociones. David Freedberg recuerda en *The power of images* (1989), que no solamente el Judaísmo y el Islam, sino también, por ejemplo, el Budismo rechazaba en su primera fase la representación iconográfica de la divinidad. En cambio, también duda, al mismo tiempo, de que el monoteísmo en sí mismo carezca de imagen. Muchas más veces se ha impuesto la necesidad de representación de lo numinoso contra el rigor teológico del rechazo a la imagen, tal y como tantas culturas monoteístas atestiguan. La aparición de la iconoclasia confirma más el temor ante las imágenes que una pretensión de espiritualidad pura. En los primeros objetos de culto, el aura de lo sagrado no suponía en absoluto un carácter icónico, ni mucho menos una cualidad estética, sino únicamente que se trataba (al igual que posteriormente con los iconos bizantinos) de una figura que no había sido creada por la mano del hombre. Así pasa con el meteorito negro caído del cielo (baitula), cuyo culto se remonta a la Grecia arcaica. También la estatua de culto griega más antigua, realizada en madera, aún sin ojos, manos ni pies (xoana), se considera como caída del cielo, derivando de ahí su numinoso poder. Porfirio no sólo relata que la xoana fuera tomada por divina, aunque estuviera cincelada en madera, sino que además añade: «aunque otras estatuas puedan estar realizadas con más arte y ser, por ello, más asombrosas, sólo dan una pequeña idea de la divinidad.» Si se le añade lo dicho por Estrabón: «Los antiguos romanos no se habían preocupado por la belleza, pues estaban ocupados con cosas más importantes y necesarias», entonces la aseveración de Hegel, de que las bellas imágenes de la religiosidad pueden llegar a ser «incluso molestas», adquiere un perfil histórico. Así, en los

comienzos del culto cristiano, no sólo se ha impuesto la glorificación de las imágenes sagradas, sino también –cómo y desde cuándo queda aún por determinar– lo bello en tanto que aura de lo sacro. Esto nos lleva de nuevo al verdadero objeto de Belting, a la experiencia religiosa de la invisible realidad de Dios en el culto a la imagen visible y activa –su «otredad» en relación a la experiencia estética de la obra de arte autónoma.

Si tomamos la palabra a George Steiner y le preguntamos cómo se ha evidenciado históricamente el presente inmediato de una realidad trascendental –o, por qué no, «un presente de Dios»– en la experiencia de las obras de arte, entonces la imagen de culto haría justicia a su expectativa en el más amplio sentido, si bien ciertamente contra su intención. Belting puso magníficamente de relieve en la historia de los iconos la presencia real de lo sagrado en el objeto sacro, no sin antes advertir de que la presencia de la obra autónoma podía confundirse, en la propia obra, con la antigua presencia de lo sagrado. Sus descripciones tienen la ventaja de concebir la otredad de la imagen de culto desde todos los testimonios imaginables (a veces legendarios) de su recepción, con el fin de investigar los distintos usos que se han hecho una y otra vez de ella; al mismo tiempo, también ponen de manifiesto la ingenuidad hermenéutica de la que adolece la reprise de Steiner que constituye el *Verlust der Mitte* de Sedlmayr.

Cuánta razón tiene Hegel con la lapidaria conclusión de que estamos más allá de venerar divinamente las obras de arte y poder adorarlas, es algo que muestra la experiencia de la veneración religiosa de las imágenes, reconstruida a partir de numerosos documentos. Tal veneración radica en un nivel más profundo de la experiencia que el de la contemplación a la que estamos acostumbrados. Los testimonios sobre imágenes que hablan, sangran, lloran, curan, luchan, se aparecen o incluso deciden cuestiones legales, son algo que presupone una magia en la imagen, aunque sólo se entienda con ello que estuvieran dotadas de vida y acción propia o fueran tomadas por milagrosas. Pero pocas manifestaciones de la vida religiosa han provocado tanta crítica, decepción y agresión como la veneración popular de las imágenes sagradas, habiendo sido mutiladas, dañadas, destrozadas, quemadas e incluso capaces de desatar sangrientas guerras civiles tanto en Bizancio como en la época de la Reforma.

Para las devociones de los creyentes a los que la imagen de culto se les revelaba ritualmente en las festividades, que lavan los pies a la imagen santa, la besan, la invocan como salvadora y podían esperar contraprestaciones de ella (e incluso castigarla cuando no venía la ayuda), la persona del Santo estaba directamente

materializada en la imagen de culto: «la imagen, en su objetividad y probada autenticidad, hereda las características funcionales de la reliquia. Se convierte en recipiente de la presencia más real del Santo» –de un Santo a cuya tumba se peregrinaba para ser partícipe de su merced en los lugares auténticos de su vida. La ‘no-retratada’ imagen de Cristo conservaba al mismo tiempo, tal y como la reliquia por contacto, la huella de lo sagrado, su existencia histórica y su presente postmortal, de donde también se deduce que éstas no eran una mera representación de una imagen original ideal.

La presencia de lo sagrado en la imagen de culto presupone la no-diferenciación entre representación e imagen original, entre ficción y ser. Hans-Georg Gadamer ya llamó la atención sobre esto en su *Verdad y método*: en su ontología de la imagen parte del hecho de que al comienzo de su historia se halla el embrujo de la imagen que se origina de la no-diferenciación entre la imagen y lo representado, así como que la conciencia ante la imagen del arte autónomo nunca puede separarse de esta identidad mágica. De ahí se deduce también, empero, que la diferenciación entre la representación y lo representado –entre lo visible y lo invisible, cuya verdad sólo se materializa de una manera indirecta– presupone una actitud ya de por sí reflexiva. Que ésta pueda ser concebida tanto en la imagen religiosa como en la diferenciación estética, es algo que me parece discutible, por lo que propongo disociarla de la devoción mediante su caracterización como actitud contemplativa (en correspondencia con la *theoria* griega).

La relación de la devoción respecto a la contemplación puede explicarse también con ayuda de la diferenciación que Walter Benjamin hace entre huella y aura: «La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros». En la medida en que la imagen de culto se experimenta en la no-diferenciación entre representación e imagen original, es neutralizada su distancia para el devoto, pudiendo éste besarla, percibir su cercanía, e incluso –en la medida en que, tal y como se cuenta, una imagen de un Santo esté producida en material comestible– tomar algo de ella como medicina. Con la diferenciación entre la imagen y lo representado, por otra parte, la devoción se convierte en una contemplación de la imagen de culto que hace que la manifestación de su distancia sea experimentada como aura de su imposibilidad de acercamiento. Huella y aura son complementarios en la experiencia religiosa: tanto en la posesión de una huella corporal (reliquia) como en la contemplación

de una imagen de culto, la experiencia religiosa se consume al apoderarse de nosotros el aura de lo sagrado. Pero ésta sólo puede apoderarse de nosotros si la contemplación no se detiene en la distancia estética para admirar la representación en su independencia, sino al exponerse a la fuerza del objeto de culto con el fin de experimentar su misericordia.

La contemplación puramente estética se halla al final del proceso que Belting describe, en el que la imagen va liberándose poco a poco de su servilismo como objeto de culto hasta llegar a su completa soberanía, que ya no vendría determinada por el aura de lo sagrado, sino ahora por el aura de lo bello (más adelante se discutirá cómo y hasta qué punto este último se alimenta del primero); liberándose poco a poco, pues la era de la imagen y la era del arte no pueden separarse nítidamente por una cesura epocal. En el contexto del culto, lo estético hace enseguida su aparición en el momento en que se hace notar la necesidad de materialización de lo sobrenatural. Puede servir para ilustrar el contenido abstracto del Dogma, pero también para ayudar a domesticar la peligrosa fuerza de las imágenes –el «materialismo» religioso–. Belting tiene bien presente esta interrelación entre experiencia religiosa y experiencia estética, aunque no llega a ocuparse sistemáticamente de ella. Su libro puede también leerse de otra manera: concretamente, en relación a cómo en la historia de la imagen de culto, lo bello se alza primero esporádica y subversivamente en lo sacro, y después con una creciente autonomía; como una antigua herencia de doble filo que primero es depravada –con las estatuas de los dioses paganos– para pasar después a ser asumida y alzarse finalmente, en el Renacimiento, con la victoria sobre el arte sacro.

Citamos algunos ejemplos. La evolución de la prohibición de utilización de imágenes del primer Cristianismo es atestiguada ya en el año 599 con una carta de Gregorio Magno al eremita Segundino, en la que apoya a este último por contemplar diariamente una imagen del hijo de Dios, con la justificación de que ésta podía contribuir a que su corazón se iluminara con el amor a Dios: «No vemos ningún perjuicio en el deseo de mirar a lo invisible en una representación visible». Justamente esto había sido puesto en duda rigurosamente por Eusebio y Agustín en la polémica contra los paganos devotos de imágenes y sepulcros. Las autoridades cristianas respondieron de dos maneras a la presión que –incluso de manera insubordinada– se ejercía desde abajo requiriendo un culto cristiano a las imágenes: mediante la autorización de los iconos que no habían sido realizados por la mano del hombre y mediante una teología icónica neoplatónica con la que se intentaba volver a poner bajo control a la resurgida fuerza material de las

imágenes –a su mágica fascinación–. Según eso, se desarrollaron dos tradiciones de legitimación en la utilización de imágenes religiosas. La «estética de los iconos» tuvo que justificar su autenticidad también allí donde –como en el caso de la Madre de Dios– no existía ninguna representación (de ahí la fuerza argumentativa de la leyenda de Lucas, que convertía al apóstol en pintor de María) o donde la autenticidad tuvo que ser salvada mediante la inspiración –la mano del pintor tan temida por Dios–. La fotografía, finalmente, pudo volver a satisfacer directamente la pretensión iconográfica de autenticidad: en 1987, en la proclamación de un nuevo santo, el médico Giuseppe Moscati, bastó con introducir una enorme foto suya en un tabernáculo barroco en el que hasta entonces había estado una imagen de altar, satisfaciendo así en el mismo lugar la pretensión de autenticidad que la foto de por sí posee.

La primera teología icónica de Juan Damasco parte, por contra, del siguiente argumento: «¿Quién puede hacerse una imagen del Dios invisible, inmaterial, ilimitado e informe? . . . Por ese motivo no era frecuente la utilización de imágenes en el Antiguo Testamento. Pero Dios. . . se convirtió en hombre para nuestra Salvación. . . y vivió en la Tierra». La doble naturaleza de Cristo se convirtió posteriormente, en las controversias cristológicas del debate sobre la imagen (perfectamente documentadas y comentadas), en el más fuerte motivo de justificación para la ruptura del privilegio de la escritura (y de la escucha) por las pretensiones de la imagen (y del mirar), así como, desde entonces, también de su validez como medio de revelación. Así es como pudo resolverse la paradoja de la imagen religiosa –querer hacer visible a lo invisible– con una estética cristiana de lo invisible, algo para lo que el modelo de mundo de la filosofía platónica ofreció una ayuda absolutamente ideal. ¿No debería estar contenida la imagen original de Dios en el Hijo del Hombre como si se tratara de una representación, habiendo surgido la naturaleza creada como representación de una idea de Dios? ¿No podría entonces coincidir el antiguo modelo de mimesis, en tanto que principio cósmico, con la concepción cristiana de la Creación del Mundo? Para ello, sólo había que diferenciar, en los iconos de Cristo, entre imagen e imagen original, entre forma humana concreta y divinidad sobrenatural; pero sólo de manera formal, pues la naturaleza de Dios no puede disgregarse en dos personas diferentes. Un dogma del sínodo del año 869 sacaba esta sorprendente conclusión, que amenazaba con la pérdida de la eterna Salvación: «Ordenamos honrar a los iconos de nuestro Señor, rindiéndoles los mismos honores que a los libros de los Evangelios. Pues al igual que todos pueden encontrar la Salvación a través de las escrituras de los últimos, también pueden todos –tanto los instruidos como los ignorantes– encontrar su beneficio en el efecto icónico de

los colores, siendo así capaces de. . . El que no adore a los iconos de Cristo no será capaz de ver su forma en la Segunda Venida».

La teología de las imágenes se convirtió inadvertidamente en una estética cristiana, al pasar el aura de lo sacro a ser concebido como belleza sobrenatural de lo Verdadero. Esta premisa platónica legitimó que lo bello se elevara de predicado accidental a predicado contingente de lo sagrado. El antiguo retrato fúnebre, predecesor de las imágenes sagradas, muestra ya cómo las convenciones griegas de la idealización reprimían los rasgos individuales de una concepción realista en el detalle (por ejemplo, en la imagen de la momia de Dumbarton Oaks). Algunos aspectos de la belleza fueron, más allá de toda forma individual, elevados a norma estética de perfección en los iconos de María (v. María Antigua, con el bello Ángel de la Anunciación). Un paso posterior consistió en considerar al retrato ideal de Cristo con la verdadera impronta de sus rasgos faciales como el objeto más distinguido, formulando así un ideal estético. La imagen de Abgar, «si bien sustraída en su Ádyton de la ‘mirada pecadora’, reveló el horror del misterio de que los mortales pudieran ver la faz ante la que los querubines ocultaban su rostro. . . De esta manera, podía venerarse la ‘representación (character) de la representación de la persona del Padre’, el venerable sello (sphragis) de la belleza del arquetipo de Cristo». Una nueva estética de los iconos surgió con la «pintura animada» del siglo XI. Su comentarista, Michael Psellos, tiene la audacia de recurrir a los pasajes bíblicos que tratan cómo los primeros hombres fueron hechos a imagen y semejanza de Dios, al tratar de explicar cómo el «creyente instruido», en su contemplación privada, debería entender iconos que a partir de entonces empezaron a concebirse de manera dinámica: como modelo de una consumación ética del Hombre que es guiada, a través de lo bello, hasta la imagen de Dios («el vicio es, por tanto, una ‘incapacidad de llegar a lo bello’, pues la belleza es una categoría ética»).

Justificar la veneración de lo sagrado en la imagen mediante la dignidad de lo bello se convirtió en algo manifiestamente sospechoso para algunos teólogos. En el debate sobre la imagen entre Bizancio y Roma, puede encontrarse también— junto a los habituales argumentos de los antagonistas de la imagen— el recelo de si la belleza y la costosa decoración de un icono no traería consigo una veneración perjudicial para la fuerza de la devoción. En el dictamen de los Libri Carolini (ca. 790) puede leerse: «Muéstrese a un partidario de las imágenes sendas imágenes de dos mujeres bellas diciéndole que una representa a María y la otra a Venus. Tanto en la figura, como en los colores y en el cuadro, ambas

son como dos gotas de agua, diferenciándose únicamente en la inscripción. . . , algo que no puede convertirlas ni en santas ni en reprobables». Aquí hace acto de presencia la ambivalencia de lo bello tan característica de todo el platonismo, que puede tanto remitir a lo sobrenaturalmente Verdadero como ser admirado en sí mismo, en el mero deleite de la apariencia sensible. La seducción de los sentidos mediante lo bello (*concupiscentia oculorum*) es perjudicial para la devoción, dejando entrever por qué las bellas imágenes de la religiosidad podían llegar a ser «incluso molestas».

Contra ello, podría haberse utilizado un críptico argumento de la estética neoplatónica que, aparentemente, no entró en el debate de las imágenes: la teoría de «similitud disímil» (*dissimilis similitudo*), que puede ser encontrada en la teología negativa de Pseudo Dionisio y, posteriormente, en Hugo de san Victor. Según esta teoría, lo Verdadero, lo Bueno, lo Perfecto, incluso Dios mismo, podrían reconocerse de la manera más pura en aquellas cosas que le son disímiles, de forma que precisamente lo feo tendría la capacidad de provocar un deseo de reconocimiento de lo Verdadero más exacerbado que la belleza manifiesta. Esta estética negativa estaría más cerca de la verdad de fe del *Messias humiliatus* que del *Pantocrátor* del arte bizantino: que el Hijo de Dios no se apareció en la Tierra con una irradiante belleza, sino rebajado a forma de siervo, viviendo entre pobres, materiales y de espíritu, y asumiendo la extrema humillación de la crucifixión para salvar a los hombres. El hecho de que esta provocación del platonismo mediante el *Sermo humilis cristiano* (Erich Auerbach) pudiera recaer sobre la avanzada idealización del arte bizantino, es algo que sigue siendo tan sorprendente para la *ecclesia triumphans* como la adopción del antiguo culto a las imágenes.

«En el momento en que las imágenes se volvieron sospechosas, es cuando se legitimaron como obras de arte». Esta sospecha ha sido discutida excelentemente por Belting en relación con la controversia que se encendió en 1519 con motivo de la peregrinación a la Bella María de Ratisbona (su nombre fue justificado con versos del *Cantar de los Cantares*; la edificación de su iglesia en el lugar de una sinagoga borró así la mancha de un pogromo; la columna triunfal de María fue hecha pedazos en 1543, tras la Reforma). En el tiempo posterior a la Reforma, la imagen venerada cambió la vieja aura de lo sacro por la nueva aura de lo artístico (de una digna escenificación de la imagen de culto); desde entonces, lo artístico debía salvar al objeto de culto. La inversión del argumento de que la verdadera belleza de una obra de arte es digna de culto, es algo que quedó reservado a una época posterior. Belting lo hace patente en la historia de la

recepción de la Madonna de la Sixtina. Ya en la propia pintura de Rafael puede entreverse la tarea que asume la pretensión de culto: la idea de lo divino – equiparada a la idea de belleza– borra el origen como objeto de culto asociado al lugar en el que está ubicada. La posterior recepción romántica elevaría la Madonna de la Sixtina, sin más, a la categoría de obra maestra, convirtiéndose así en objeto de un culto estético con el que se anuncia la evolución hacia la sacralización del arte que tanto terreno ganó en la burguesía ilustrada del siglo XIX. El libro de George Steiner constituye una de sus últimas manifestaciones. Este principio de una religión del arte no puede caracterizarse de mejor manera que mediante la descripción que Friedrich Schlegel hizo en 1799 de la confusión que creaba la imagen religiosa entre los protestantes: uno se expone «al peligro de convertirse en católico», se recelaba, mientras se replicaba que «no existe peligro alguno mientras el sacerdote sea Rafael». (Poco después, el propio Schlegel se convertiría al Catolicismo).

Cómo se llegó a la restitución del carácter de culto en el objeto estético, es algo que considero explicado mediante lo siguiente: el que equipara el aura de una obra de arte a su valor de culto, debe buscar este último en la experiencia de lo sacro de la época pretérita de la imagen de culto. La veneración del gran arte en el culto estético es una nostalgia específica de la estética romántica; su religión del arte –que pretendía llenar el vacío que había dejado la crítica de la religión en la Ilustración– no podía borrar del todo su mancha de sucedáneo. Walter Benjamin –que de ninguna manera podría ser considerado como proselitista de una religión del arte– creía, curiosamente, que debía derivar su concepto de aura del originario carácter de culto del arte: «La definición de aura en tanto que ‘aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar’, no representa otra cosa que la definición del valor de culto de la obra de arte en categorías de percepción espacio-temporal». En la historia de la imagen de culto, por tanto, puede entreverse cómo el aura de lo sacro no pudo transitar gradualmente hacia el aura del arte: lo bello, aunque hubiera sido percibido primeramente en la imagen de culto, añade algo a la devoción cuyo ritual en sí no necesita. Trasciende desde el principio –y, en adelante, en toda sacralización del arte– la experiencia primaria de aflicción de fe: el presente real de lo sagrado en la imagen. Percibir en sí mismo lo bello en el objeto sacro requiere la suspensión temporal de la actitud religiosa, una distancia subjetiva de observación que, en la contemplación de la imagen, experimenta lo representado, el aura de la aparición de su lejanía (mientras la lejanía y la imposibilidad de acercamiento de lo sagrado es neutralizado en la devoción, tal y como ha sido ya comentado).

El hecho de que el aura de lo bello sólo se nutra en apariencia del aura de lo sacro, es algo que también muestra la diferente posición que la imagen de culto y la obra de arte ocupan en la vida. Así, por tanto, mientras que la imagen de culto permanece ligada en el presente real a aquel lugar en el que el peregrino puede apoderarse de su huella, la obra de arte autónomo, en cambio, apenas se halla amarrada al tiempo y al lugar de su origen. La autonomía semántica de esta última –según Paul Ricœur: su facultad de hablar más allá de la situación y del mundo de su surgimiento– es precisamente lo que produce su carácter estético. Ahí es donde Benjamin vio la necesidad de sustituir el sustrato de culto del que la poesía carecía mediante un sustrato subjetivo de la estética de la producción. A saber, a través de la «irrepetibilidad del creador» o, más aún, de la autenticidad de su obra: «Con la secularización del arte, la autenticidad pasa a ocupar el lugar del valor de culto». Si bien esto podría quizá explicar el culto al poeta que surgió junto con la religión del arte en el siglo XIX, incapacita, no obstante, a la tesis de Benjamin presentada anteriormente –«El aquí y ahora del original es lo que produce el concepto de autenticidad»– para demostrar históricamente la postulada relación entre valor de culto y autenticidad. Pues el ahora y el aquí de una imagen sagrada determinan su aura como un valor de culto, el cual obvia, per se, la cuestión de la autenticidad. Pero el aura de la autenticidad, por contra, que el Fausto adquirió en tanto que creación irrepetible de Goethe, ya no depende del ahora y del aquí de su estreno en Weimar. ¿Cómo y mediante qué podría entonces la autenticidad ocupar el lugar del valor de culto?

Si, desde el Romanticismo, la bella apariencia de la obra de arte clásica –su aura moderna– es percibida de nuevo como un valor de culto, entonces la actitud de contemplación ensimismada necesaria para ello constituiría ya una sacralización secundaria de aquel aura de autenticidad que el genio original de la estética de la vivencia, en tanto que individuo autónomo, trataba de producir por cuenta propia. Ahí es donde el culto al genio, en un acto estético, pudo ocupar el lugar del culto religioso. «Secularización» es un concepto un tanto engañoso, pues atribuye a la estratagema de la razón teológica el hecho de que un contenido sustancial y religioso pudiera revivir ahora bajo una forma profana. Cuando, en esta evolución hacia la Modernidad, el arte y la poesía ocuparon osadamente el lugar de lo sacro, su aura estética no se tomó prestada de la experiencia religiosa, sino que se enfrentó a ella de manera provocativa. No se trata, por tanto, de una profanación de lo sacro, sino al contrario: de una sacralización de lo profano.

Difícilmente estaría George Steiner dispuesto a reducir a este común denominador su respuesta a la pregunta de por qué hay arte. «Existe la actividad

estética porque existe la creación», escribe, y continúa: «creo que la actividad de creación de existencias del poeta, del artista y. . . del compositor, se trata de una contra-creación». ¿Cómo pueden concebirse conjuntamente, en esta nueva teología del arte, «Dios, el padre del significado, en Su forma como autor» y «el magistral artista ‘como otro dios’» —es decir, Jehová y Prometeo—? ¿Cómo puede el «encuentro con la inmediatez y la trascendencia en el ámbito de lo estético» poseer una autoridad trascendental y, al mismo tiempo, presuponer un sujeto trascendental en tanto que acto estético? —Estos y otros contrasentidos, que tanto irritan al lector, parecen carecer de importancia para aquél que quiere dar testimonio «de la entrada del misterio de la otredad del arte y de la música en nuestra vida». Cuando Gerhard Neumann habla del «Salto moral en el ‘presente real’ de la trascendencia» de Steiner, tratando por otra parte de salvaguardar su renovación de la estética de la creación, habría que objetarle que a esta última le falta inevitablemente la credencial de autoridad: el arte, en tanto que «contra-creación» subjetiva, podrá satisfacer el «deseo inicial del Ser», pero no garantizar objetivamente el Ser que se crea a sí mismo.

El penúltimo intento de probar la existencia de Dios desde la belleza de la creación, así como de corroborar a la religión cristiana como la verdadera filosofía de las bellas artes, fue llevado a cabo en 1802 por Chateaubriand en su *Le génie du christianisme*. Con ello podría alinearse la nueva teodecia de Steiner. Chateaubriand, recurriendo a nuestra «experiencia hebraico-ática», trata, nada más y nada menos que de hacer del arte un lugar de majestuosidad teofánica. Ésta, al haber sido adquirida al precio de la cristología (la encarnación y pasión del Hijo de Dios no es aparentemente necesaria; el recurso a la eucaristía es un imperceptible aditivo de Botho Strauß, tan errado en ello como todo su epílogo, con razón tan duramente criticado por Jörg Drews), difícilmente pudo encontrar el aplauso de los teólogos. De esta manera, la reteologización del arte de Steiner va inevitablemente más allá de una estetización de Dios, acerca de lo cual Gerhard Kaiser ha dicho ya lo pertinente. También falla en su intención de poner fin a las maniobras del deconstructivismo. No porque —tal y como aduce Sebastian Kleinschmidt— sólo pueda defender teológicamente la necesidad de una experiencia de sentido contra la crítica del Logos que Derrida lleva hasta la obcecación. Sino porque la críptica teología de Steiner de la presencia real, lo único que ha hecho, en el fondo, es invertir la teología negativa de la que, de manera no confesa, tanto bebe el deconstructivismo. Tal y como acertadamente apunta Gottfried Boehm, Steiner ha hecho suyo el diagnóstico histórico-filosófico del deconstructivismo —el descubrimiento de la ausencia real del sentido—, desfigurando así el proceso de la Modernidad como una vuelta a la

falta de valores y a la «época del epílogo». El momento del pecado original es, en su versión, la «ruptura del contrato» entre palabra y mundo, lenguaje y realidad, datada en Mallarmé y Rimbaud. De ahí no se puede ni adquirir ni presentar ninguna perspectiva históricamente rica –muy al contrario que en la historia de la imagen de culto de Belting–, a pesar de todos los mitos que construye (Adán, el que da nombre a las cosas; Moisés y Aarón; la Torre de Babel) y de la aforística abundancia de autores y obras citados (a veces incluso encomiados con brillantes frases). Los mejores pasajes no son narrativos o historiográficos, sino parabólicos, como la ficción de una sociedad de ciudadanos de lo inmediato al principio, o, hacia el final, la extensa comparación entre la recepción de una obra de arte y la acogida de un huésped extraño.

Si mi principal reproche contra el ensayo de Steiner puede compensarse al haber mostrado lo muy diferente que, según Belting, aparece el presente real de lo divino al someter la tesis de Steiner a la comprobación histórica, habría que añadirle ahora una consideración hermenéutica acerca del boom actual de la otredad. Ataño ante todo a Eckhard Nordhofen y su intento –rompiendo la estratagema de la razón teológica– de reducir el libro de Steiner a la fórmula de que la secularización es también un concepto nuevamente legítimo para el arte de la Modernidad, siempre y cuando no se refiera a la desaparición, sino a los «peregrinaciones de sacralidad y alteridad».

El malestar respecto a la Modernidad parece venir recientemente apoyado por un malestar respecto la hermenéutica. ¿Por qué alguno que otro se siente empujado a rechazar ruidosamente la hermenéutica como tal, mientras en la práctica vive constantemente de sus maneras de proceder? Belting, quien supone que la hermenéutica humanística es sólo algo reproductivo, cree evitarla al seguir «el acreditado medio de la narración» en el alumbramiento del material, sin sospechar que la teología narrativa ya le tomó ahí la delantera, y que el punto de mira de la hermenéutica reconstructiva está precisamente en concebir las «viejas explicaciones» en el horizonte otro de su pasado. Como historiador de arte que es, es a menudo capaz de introducir virtuosamente lo estético como puente hermenéutico hacia la otredad de las imágenes religiosas («El ámbito estético ofrece, si se quiere, una forma de equiparación entre la experiencia icónica perdida y aquella que permanece»). Cuando Belting acerca a nuestra comprensión los iconos arcaicos mediante el instrumental de los modernos análisis de color, estilo y composición, no está haciendo otra cosa que confirmar la máxima hermenéutica según la cual, lo antiguo puede muy bien ser comprendido a partir de lo posterior, siempre y cuando el intérprete esté

dispuesto a revisar su directriz en el propio objeto y poder así concebir lo pasado en su diferencia histórica.

También George Steiner, en sus ataques contra una «poética y hermenéutica teóricas» y contra la teoría de la recepción en particular, sigue la tendencia tan de moda de la desconsideración de la teoría, cuando en realidad está viviendo de aquello que cree combatir. Con el gesto autoritario de su paródica teoría, Steiner obvia, precisamente, los puntos centrales del actual debate entre estética y hermenéutica: la crítica alemana a la teoría de la compensación (según la cual, la experiencia compensaría a lo sumo aquello que ya no podría tenerse como experiencia), pero también la discusión sobre la moral que se vislumbra en Estados Unidos entre deconstrucción y pragmatismo; todo esto ha sido ya descrito muy acertadamente por Anselm Haverkamp, quien, ciertamente, no está por detrás de Steiner en cuanto a espíritu polémico. A ello habría aún que añadir, que Steiner confunde constantemente el modelo de descripción científica con el de hermenéutica humanística. Este último no se constituyó precisamente como una metateoría, sino como una reflexión que fundamenta la comprensión del texto y la palabra –y, por tanto, como teoría de una práctica–, siendo desplegada desde el principio –tanto en la cultura rabínica del comentario, tan pertinentemente favorecida por Steiner, como en la exégesis cristiana– contra el dogmatismo de la canónica concepción unívoca del sentido. Si bien los juicios estéticos no pueden ser refutados científicamente mediante cuantificación o formalización, sí pueden, en cambio, ser legitimados hermenéuticamente, dependiendo de si fueron reconocidos y aceptados en la progresiva comprensión de sentido del conocimiento histórico, o bien fueron dejados de lado como meros datos. ¿Cómo puede entonces haber dicho esto George Steiner, quien es tomado por un gran apologeta de la traducción (Nach Babel), el arte hermenéutico por excelencia? ¿Cómo puede ser que aquél que está tan familiarizado con el procedimiento hermenéutico de la mediación entre texto y presente, aparezca ahora como apologeta del «encuentro con la inmediatez» defendiéndose de toda experiencia hermenéutica: «la verdad es inherente a la teoría cuando ésta se imbuye fijamente en la contemplación de su objeto»? Si la evidencia inmediata fuera la última palabra de la experiencia estética, entonces el candidato ideal para la «teoría» de Steiner sería aquel legendario granjero de Texas que se compra la *Iliada* en edición de bolsillo y escribe después al supermercado para que se le facilite la dirección del señor Homero, con el fin de conocer personalmente al autor de este magnífico texto. . .

Con este ejemplo no debe ahora discutirse que, incluso esta ingenua lectura de la

Ilíada, podría atestiguar parte de la fuerza poética e intemporal de la epopeya arcaica. A la lectura ingenua y deleitosa le corresponde, en realidad, un derecho propio: mucho antes de Steiner –desde el *De ratione studii* de Erasmo, hasta la *Critique des Beautés* de Spitzer, pasando por la *Poiétique* de Valéry– se requería, para el trabajo de apropiación filológica, partir de la primera lectura como experiencia de base en la que poder medir la certeza de toda interpretación y búsqueda de significado. Pero difícilmente podría afirmar Steiner que una lectura ingenua, per se, es capaz de divisar el «presente real» de la Ilíada, el mundo homérico en su otredad; a no ser que para el granjero tejano (el cual, como consumidor, hace valer el «derecho absoluto de los que no son libres», rencorosamente admitido por Steiner) pudiera ser válido aquello de que: «La ‘otredad’ que aparece en nosotros, nos hace de otra manera».

La otredad de un texto antiguo se nos aparece de manera sólo aparentemente espontánea. Si se quiere conocer qué es lo que, de motu proprio, desemboca en la apariencia de la inmediatez, y qué es lo que se opone a ella, entonces la concepción de la otredad necesitaría de la mediación a través de un procedimiento hermenéutico, a través de la triada comprensión, interpretación y aplicación, y, por tanto, de una mediación entre el acercamiento estético y el histórico. La carencia hermenéutica fundamental de la aclamada nueva estética de la inmediatez y de la otredad, radica en que ésta presupone tácitamente tal mediación, pero a la vez da la impresión de que puede ahorrarnos el trabajo de una apropiación reflexiva. No podrá negar lo mucho que vive del hecho de poder inferir un mundo pasado del acercamiento estético, así como de que el conocimiento histórico, a su vez, sea capaz de abrir el paso hacia el horizonte ya extraño de un texto clásico. En lo tocante a la poesía y al arte actuales, Steiner no tarda en retractarse de su postulado de la inmediatez de la comprensión, inicialmente basado en la recitación de la poesía y la interpretación de la música: «Ni las más rudimentarias estructuras y formas constitutivas de la recepción musical pueden ser imaginables sin una mediación crítica o didáctica». Donde dije digo, digo Diego. Ahora la performance estética aparece también como una inmediatez mediatizada, pero a la vez –en contraste con la experiencia cotidiana– acrecentada, pudiendo incluso contener la reflexión del arte previo. La inmediatez mediatizada era también el punto central de la famosa cita de Valéry: «C’est l’exécution du poème qui fait le poème», requiriendo, no ya una comprensión pasiva e inmediata, sino el trabajo activo, mediador y constituyente de significados del intérprete.

Si medimos el libro de Steiner en su pretensión de desarrollar una estética de la

alteridad, podemos observar entonces una segunda carencia. Así como su presentación salta continuamente de un lado para otro entre la trascendencia como instancia heterónoma y lo «trascendental de la observación», entre la evidencia estética inmediata y la mediación histórico-hermenéutica, la alteridad aparece también tan pronto como un encuentro con lo otro («existe el lenguaje, existe el arte, porque existe ‘lo otro’»), como tan pronto como voz del otro («cuando una voz humana se dirige a otra»). El inapreciable intercambio de lo y el otro es sintomático de la arbitrariedad en la que la alteridad se regocija hoy en día en tanto que concepto ya mitificado. Tal concepto surgió a raíz de mi libro *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* (1977), a lo largo de un debate en *New Literary History* (1979), en el punto central de los intereses investigativos de la «nueva medievalística». Lo introduje, apoyado en la teoría del lenguaje de Eugenio Coserius, para dar nombre a la estructura hermenéutica de un discurso que se nos aparece como testigo de un pasado históricamente distanciado en su distanciadora otredad; a la vez como discurso estéticamente mediado que se refiere a otra conciencia que comprende. Si el deleite estético de la experiencia inmediata y prerreflexiva de la lectura debe constituirse en el primer puente hermenéutico hacia el pasado de un texto, entonces este principio testificador del disfrute requiere un segundo paso: la acogida reflexiva de sus aspectos distanciadores, con el fin de divisar la otredad del mundo que se abre con el texto para, acto seguido, preguntar en un tercer paso qué es lo que el texto es capaz de decir a nuestro presente.

Estos tres pasos de transmisión de horizontes de la otredad son conocidos desde hace mucho por los historiadores. La hermenéutica literaria –al haber estado bajo la sospecha de armonizar la diferencia entre texto y presente bajo la influencia de la tradición canonizada– se vio en la necesidad de delinear más nítidamente la dialéctica de lo propio y lo extraño que surge a raíz de los tres pasos comentados. El posterior desarrollo de una hermenéutica de la alteridad ha tomado distintas direcciones en Estados Unidos y en Alemania. Allí, el *New Historicism* ha adoptado el neologismo *Otherness* como su propio lema; con ello se pretendía, a través de una lectura a contrapelo de la tradición canonizada, reconstruir aquello que fue oprimido u olvidado por los discursos del poder en el diálogo supuestamente libre que se dio entre las diferentes épocas. Bajo el concepto de *Otherness* entraría todo aquello que no puede adherirse al dominio de una cultura oficial, que es relegado a sus márgenes como otredad (¡de ahí viene *othering*!) y que en ocasiones es tolerado bajo la forma de una cultura marginal, si bien sólo con el fin de poder ser reabsorbido con mayor seguridad en tanto que oposición producida en el círculo vicioso de la tolerancia represiva.

Al mismo tiempo, adquirió fuerza en Europa la crítica radical de la razón del concepto, en aras de oponer a partir de entonces «lo otro de la razón» al dominio del logocentrismo eurocéntrico con la ayuda de sus dos principales vicarios: el cuerpo, como centro de la experiencia de una subjetividad descentralizada, y la fuerza curativa de una «estética de la naturaleza».

Lo «otro de la razón» me parece, en su irreflexiva circularidad, casi tan misterioso como el discurso de Steiner de «la aparición del misterio de la otredad del arte y de la música en nuestra vida». Aquél que no quiera seguirle en esta decisión de fe, puede también encontrar en su libro otra posibilidad para salvar a los logros del arte de la deconstrucción de su sentido. No se necesita apostar por lo completamente otro de una epifanía de la trascendencia. Se puede recurrir también al otro, al «intercambio entre el Yo y la otredad de la persona ficticia», que surge en el trato con el arte. Lo completamente otro es, al igual que lo absolutamente nuevo, un cero hermenéutico; lo relativamente otro en la forma de otra persona es –siempre y cuando puede ser concebido el otro de sí mismo en la relación recíproca de la comunicación– el origen dialógico de toda hermenéutica. Steiner resuelve de la manera más propicia su duda acerca de la forma comunicativa en la época del epílogo: mediante la introducción del concepto medieval de cortesía –como fuerza original de la cortesía–. Esboza una fenomenología de nuestros encuentros con la persona amada, con el enemigo, con el conocido o con el extraño, relacionada con el acto de recepción y comprensión en el que la obra de arte aparece en nuestra vida como un extraño que, como huésped, solo puede darnos algo cuando es tenida en consideración su auctoritas, en tanto que libertad que se encuentra con la libertad. En esta solución –que en su conversión a la práctica se extiende sobre todos los niveles de la recepción filológica (léxico, sintáctico, semántico, retórico)– es donde veo la verdadera consecución de la promesa de volver a ganar para la experiencia estética su perdida significación ética, donde Christoph Menke, con razón, veía lo convincente y duradero que está detrás de todas las provocaciones de Steiner. En caso de que a mi crítica le haya faltado la cortesía, dejemos que ello sea compensando al final mediante uno de los más bellos aforismos de Steiner, en el que, con una concisión insuperable, expresa lo que nos une como antagonistas: «Narciso no necesita de arte».

ADDENDA

Sobre el problema de la primitiva no-distinción entre actitud religiosa y actitud estética

Al observar atentamente la génesis de la imagen de culto, he topado con una primitiva indistinción entre actitud religiosa y actitud estética, de la que la diferenciación estética entre la imagen y lo representado se va separando muy poco a poco –como un logro de la actitud contemplativa distanciadora–. Esta evolución no ha sido tomada en cuenta por la teoría antropológica, al presuponer ésta inadvertidamente la autonomía estética y extenderla hasta los principios de la creación figurativa. Esto puede apreciarse en Ernst Cassirer, para quien la conciencia estética «delega desde el principio en la pura ‘observación’, desarrollando la forma del mirar de manera diferenciada y opuesta a todas las otras formas de actuar»². En la progresión que comienza con la esfera mítica de la acción, pasando por la esfera del lenguaje significativo, la esfera estética aparece como un «mundo de la imagen», en que «sólo el puro ‘Ser’, la inherente esencialidad de la imagen que le es propia, es concebido como tal» y, al tiempo, como un «mundo de la ‘apariencia’» (II 34). ¡Una impresionante muestra del persistente prejuicio de la estética idealista! Especialmente cuando Cassirer, al mismo tiempo (y otra vez de manera anacrónica), atribuye al arte –«que ayudó a los hombres a forjar su propia imagen»– el descubrimiento del individuo. Mientras que la epopeya babilónica de Gilgamesh sería aún clara portadora del carácter general-astral, el poema homérico ya no trataría «del destino del sol y la luna, sino que aquí se descubre al héroe y al hombre individual que éste contiene como sujeto activo y pasivo», y que consuma la mediación entre Dios y el Hombre (II 234/5).

De la misma manera, Arnold Gehlen, al tratar de «franquear el límite de un terreno hasta ahora inexplorado –de una ‘fisiología del arte’»³ –, subestima en qué medida da por supuesta la existencia de un arte autónomo sin que éste sea revisado en su objeto. Por una parte, trata de relacionar ciertas peculiaridades de la experiencia estética con cualidades de la estructura impulsiva humana contra los métodos de la historia del arte: «pues de ninguna manera podría tratarse aquí de una vida propia, aislada y ascética, de la conciencia» (p. 121). Pero, por otra parte, intenta también fundamentar el deleite original de lo estético, el gozo que provocan formas y colores, como «rasgo peculiar de lo contemplativo»: «Es algo

que carece de acción, pudiendo decir con Kant, cambiando sólo una palabra: 'bello, es lo que gusta sin consecuencias'» (p. 122). Según esto, ¡incluso el hombre primitivo tendría la capacidad de tener una satisfacción desinteresada! Contra ello puede argumentarse que «todo el arte paleolítico de Europa se sustenta sobre un tema mitográfico», y también que la utilización supuestamente desinteresada y puramente estética de motivos formales y colorísticos en la decoración, no era compuesta sin ninguna finalidad, sino, de facto, como mitograma⁴. De ahí que sea un poco descabellado afirmar que al comportamiento estético, por carecer de acción y obligación, no le corresponda «ninguna fuerza conformadora de lo social» (p. 124). Y, ¿no está diciendo también Gehlen que el deleite artístico intelectual del 'l'art pour l'art' estaría asentado ya en la Edad de Piedra, cuando afirma: «De esta manera experimenta el Hombre su rasgo esencial más profundo, la liberación de la atadura de su instinto, el alivio de lo externo, celebrándose en el fondo a sí mismo, sin saberlo, en la belleza de cada flor» (p. 124)?

De manera diferente a Cassierer y a Gehlen, la paleontología de los símbolos de André Leroi-Gourhan no alude sólo al plano figurativo de la creación de imágenes del mundo exterior: «La sensibilidad estética del Hombre tiene sus orígenes en los profundos dominios de la sensibilidad visceral y muscular, en la sensibilidad de la piel, en los sentidos del olfato y el gusto, de la vista y del oído y, finalmente, también en la imagen intelectual, en el reflejo simbólico de todo el tejido sensitivo» (p. 338 y ss.). Muy al contrario del hecho de que la actitud estética nos pueda parecer hoy en día asocial («la vivencia artística no agrupa, sino que aísla» [Gehlen, S. 124]), la estética prefigurativa, según Leroi-Gourhan, abarcaría todo aquello que, en tanto que comportamiento estético, regulariza la red de relaciones entre el individuo y el grupo: el «código de aquellos sentimientos que posibilitan al sujeto étnico su más clara integración dentro de la sociedad a la que pertenece» (pp. 335/337). El «estilo étnico» es determinado como la propia singularidad y modus operandi de un colectivo, «albergando y caracterizando formas, valores y ritmos» (pp. 335/347) –una estilización que «abarca desde lo puramente psicológico de las posturas corporales hasta el simbolismo más abstracto de la relación con los números y con el calendario» (p. 347). La ligazón fundamental que con ello contraen arte y religión, experiencia estética y experiencia religiosa, es de tipo emocional: sirve a la «creación de un modo de expresión que restituye la verdadera situación del Hombre en el Cosmos, hallándose en su centro pero sin intentar aún atravesarlo con la razón» (p. 249). La separación entre la experiencia estética y la experiencia religiosa es, en cambio, una consecuencia posterior de la evolución del organismo social. El

hecho de que nos parezca que «las rupturas del ritmo natural, las largas vigiliass, la inversión del día y de la noche, la abstinencia sexual (. . .) se da más en el ámbito de la religión que en el de la estética» no nos autoriza a extrapolar tal diferenciación «sobre aquellos 30.000 años en los que el Hombre vivía su vida sin una disociación tal y sin que el dominio psicológico constituyera la base de las grandes fuerzas motrices» (p. 353).

Leroi-Gourhan sólo se ocupa, en lo demás, de las más antiguas manifestaciones de tipo estético-religioso, que documentan reacciones a la muerte y a acontecimientos extraordinarios (p. 140); no se ocupa todavía de la génesis de la imagen de culto, la cual demanda una capacidad, ya desarrollada, de simbolización. Con ello se pregunta si, «desde la agradable sensación de la digestión hasta el útil de bella forma, en relación a la música de danza y a la danza que observamos desde el sillón», no nos encontraríamos ante el mismo proceso de exteriorización (p. 343). Defiende la tesis de que la realidad estética no puede reducirse al ámbito de los símbolos, ya que los valores estéticos del actual homo sapiens «abarcans desde lo más alto de la figuración hasta los fundamentos fisiológicos y funcionales» y, más aún: «Las aspiraciones que el arte abstracto actual tiene acerca de una vuelta a los orígenes, quedarían completamente ininteligibles mientras estos orígenes no sean investigados» (p. 340). Esta tesis se opone a todo aquello que intenta ofrecer el enaltecimiento de la experiencia corporal, tan de moda hoy en día, supuestamente marginado por el proceso de la civilización en el arte europeo.

En favor de ello podemos traer a colación a Dietmar Kamper, coautor de un texto acerca de la refundación de la antropología histórica⁵. Su tesis reza: la máxima determinante de este proceso, según la cual «la muerte del cuerpo significa el renacimiento del lenguaje», ha trazado la dirección de lo material hacia lo inmaterial, de un «ocaso de lo ‘real’», que causa el «amanecer de lo ‘simbólico’» o, más aún: de una superación de la naturaleza como precio por el establecimiento de un orden simbólico represivo, lo cual puede ser entendido como una consecuencia tardía de la «abstracción cristiana» (pp. 49/76). Kamper se refiere con ello únicamente al topos del alma en tanto que prisión del cuerpo, a la ideologema del «sujeto como lugarteniente del poder del estado» y, por tanto, también a la internalización del control exterior. Con ello deja fuera de consideración que el lenguaje no sólo puede servir como instrumento de regularización, sino también utilizar la licencia del discurso estético con el fin de articular aquellas experiencias, necesidades y deseos que el canon moral de una cultura oficial intenta discriminar. Kamper no entra en ningún lugar a valorar

aquellos hallazgos de una estética psicológica que, de ninguna manera, se plantean sólo en la antigüedad, sino que continúan vigentes en la literatura y arte europeos, debiendo detectarse a través del filtro de la cultura canonizada, así como convertirse en objeto de una refundada antropología histórica. Frente a la internalización reguladora de la corporalidad se halla, se mire por donde se mire, una exteriorización de la experiencia corporal en deuda con la licencia imaginativa del lenguaje. Piénsese tan sólo en la grotesca verbalización de las funciones de todos los bajos sentidos de Rabelais –un renacimiento del cuerpo que testimonia (y no sólo en la tradición de la sátira menipea) la supervivencia de la estética psicológica. Incluso los logros más sublimes de la lírica presuponen aún aquello que Leroi-Gourhan infirió de la experiencia estética de la sensibilidad muscular.

Desde otra óptica completamente distinta, que parte desde antes de todo establecimiento de órdenes simbólicos, abordó Hans Blumenberg el problema antropológico de la relación entre la experiencia religiosa y la experiencia estética. Su redefinición del mito como permanente superación del origen, se fundamenta en el trabajo sobre la supresión de los horrores de los tiempos ancestrales, de un «absolutismo de la realidad»⁶. El mito intercepta primariamente la «fuerza de lo inexplorado», en una apropiación imaginativa de la extrañeza del entorno, mediante una «separación de poderes» que genera dos estrategias: «Aquello que se convierte en identificable mediante nombres es extraído de su extrañeza a través de la metáfora, y a través de la narración de historias es deducido aquello que significa» (p. 12). Esta exorcización del miedo ante la fuerza superior de lo otro (que aún no es el otro, sino lo otro [p. 28]) constituye un primer logro de la distancia que se crea mediante el propio ‘trabajo sobre el mito’ (p. 15), algo imaginario en tanto que ficción desconocida, en tanto que defensa frente a la que lo sagrado constituiría una forma reducida posterior y ya institucionalizada (p. 21). Blumenberg lo describe –haciendo temblar a la teología– mediante un «repertorio de fórmulas de imposición contra una fuerza para la que afirmarse a sí misma significa todo» («en las transformaciones ineludibles no debería pensarse sólo en posturas de veneración y captaciones de benevolencia. . .» [p. 23]). Hasta aquí la teoría de Blumenberg del «origen del politeísmo, no desde lo ancestralmente propio del Hombre, sino desde lo ancestralmente extraño a él». De ahí se distanciaría el Dios de Feuerbach como Dios único y monoteísta, como el Dios que es a sí mismo en una imagen y semejanza «perceptiblemente diferente al bello y artístico antropomorfismo de los dioses del olimpo» (p. 35).

No me atrevo a determinar si la fascinación de la imagen de culto –cuya aparición puede explicarse tanto mediante el miedo como de la captación de benevolencia– puede ser descrita con fórmulas de veneración o de imposición, o incluso concebida como una forma religiosa de separación de poderes (de la competencia de los diferentes santos) o, según Blumenberg, como una aparición sucesora de la actitud mítica. Lo que he tratado con todo esto es, ante todo, explicar desde otra óptica la no-separación primitiva entre lo religioso y lo estético. De qué manera y en cuántos pasos se han ido separando sus correspondientes esferas, es una historia que aún debe escribir la antropología histórica (la cual debe, a su vez, ser refundada). Blumenberg, quien con tanta precisión separa lo mítico de la actitud teórica, dogmática y mística, sólo se adentra en este terreno de manera ocasional. En el proceso de la curiosidad estética queda todavía por determinar, si la curiosidad debe ser tomada a priori como una capacidad teórica o estética. De este modo, lo estético parece contribuir, no sólo desde el principio del trabajo sobre el mito a una toma de distancia o a la satisfacción de la necesidad de «sentirse morador del mundo» (p. 127, a propósito, ¡descrito de la misma manera que en la estética de Hegel!⁷), sino también a la continua diferenciación de todas las esferas de la vida. ¿Radica en el hecho de que la experiencia estética –no sólo tras la consecución de su autonomía, sino también en el camino hacia ésta –puede ser considerada como la capacidad heterónoma por excelencia, en tanto que transgresora y constitutiva de horizontes?

Sobre el problema de la demanda de visualización de lo numinoso

Si bien para Hegel estaba ya claro el hecho de que la religiosidad necesitó desde muy pronto de las imágenes para sus devociones, aparentemente nunca se planteó la cuestión de por qué se producía esta necesidad. Esto puede ser debido a que, como protestante luterano, compartiera cierto rechazo hacia la devoción ególatra y petulante: «De ahí que Dios no encuentre más enemistad en ninguna cosa como en la propia devoción, siendo también la plaga más infame de la Tierra»⁸. La cosificación de lo sacro en la imagen de culto, que Hegel reprueba, atañe sobre todo a la magia de las imágenes, a la necesidad de una presencia real del Santo–la pretensión de participar inmediatamente de la fuerza sobrenatural que se le atribuye, arrastrar su esencia invisible hacia lo visible de la vida activa

y, en su huella corporal (reliquia) apoderarse de la cosa para la propia salud o utilidad—. El establecimiento de la identidad mágica de la representación y lo representado sirve a un intercambio de fuerzas sobrenaturales, aún no a la pretensión de, mediante la encarnación, aprehender en persona la fuerza de una esencia superior. Esta relación arcaica puede, más adelante, ser sublimada y ennoblecida, en el momento en que lo otro, en tanto que fuerza extraña de la naturaleza, es cosificado como forma antropomórfica de el otro, lo que presupone una atracción por analogía. De esta manera pudo Ficino derivar la magia del amor, ya que ambos se fundamentan en una atracción que «un objeto ejerce sobre otro debido a una determinada analogía (. . .). De ésta surge el amor, y del amor la atracción común. Y esta es la verdadera magia»⁹.

Con ello se delimitan los polos opuestos de una magia material y otra ideal, entre los que debería explicarse antropológicamente la demanda de visualización de lo numinoso, así como ser buscada en sus manifestaciones históricas. Según Gehlen, la cultura arcaica entraría, con la escritura, en un proceso de estabilización del mundo exterior, atribuyendo un logro de representación a dicho proceso. La conquista de lo otro, de la fuerza de lo inexplorado, se muestra aquí como un «rescate de las cosas del mundo exterior que son importantes para la existencia de la irracionalidad de la situación espacio-temporal». Ésta se consume como una fijación de su duración: «Visto así, la representación constituiría el paso hacia la categoría del tener-para-sí y de la duración, consumándose in vivo, como rito imitativo y, sólo de manera secundaria, in materia, como pintura o plástica»¹⁰. Esta teoría podría explicar el nacimiento de las instituciones (así como también aquella forma de la religión que necesita de un armazón externo [p. 219 y ss.]). Pero si la representación se reduce a su fijación en la duración, diría poco acerca del presente mágico y de la fuerza visual de lo representado, y nada acerca de la necesidad de ficción de las personas. Sobre ello ha dedicado Wolfgang Iser su libro más reciente¹¹.

En él se describe lo imaginario en su carácter de acontecimiento, el cual guarda una estrecha relación con la fantasía: «ésta es contrafáctica a lo imperfecto; cambia el mundo en el que aparece; vagabundea en la conciencia y rompe las negativas» (p. 294). De esta manera tan determinada, la indomabilidad de la fuerza imaginativa hace que la necesidad de ficción aparezca desde el principio como un arma de doble filo: como potencial de una superación propia que, con ello, puede producir una fascinación en la conciencia que acabe en su propio cautiverio. De ahí que antes de toda visualización (tal y como será detallado más abajo a colación de Coleridge) exista una actividad que experimenta su

detención en la propia imagen: «un ir y venir entre el espíritu y la naturaleza (primary imagination), entre destrucción y construcción (secondary imagination), así como entre combinar y deshilar (fancy)» (p. 326). Según esto, la imaginación no debería ser entendida primariamente como la capacidad de construir imágenes. Su obra «se solidifica como producto al manifestarse el juego de crear imágenes» (p. 325). La imaginación no permite nunca que se pare el proceso de su propia constitución en la imagen, siendo, más aún: la capacidad de modificar imágenes (tal y como apunta Bachelard, [op. cit., p. 320]); es decir: nuestra liberación de la fuerza de la percepción inmediata mediante el recurrir a lo otro en nuestro propio Yo. Esto viene caracterizado como un «inagotable acopio de otredad», el cual es extrapolado a la psicogénesis (Castoriades, op. cit., p. 365).

La teoría de Iser dota a la experiencia estética de prioridad al explicar, precisamente, cómo la literatura permite dar forma a la plasticidad del hombre –siguiendo un «impulso de objetivación que no puede fermentar de manera definitiva en ninguna forma determinada, ya que la superación de las limitaciones constituye la premisa para su manifestación» (p. 11). ¿Qué es lo que se produciría, entonces, al aplicar el modelo antropológico de Iser sobre el campo de la experiencia religiosa? ¿No podría pensarse aquí en la necesidad de una representación del vacío, la cual promete detener el proceso sin garantía del continuo ir más allá de uno mismo –en la detención sobre la visualización de un otro que, como última y trascendente instancia, garantiza al sujeto, en la miseria de su existencia, el sentido de su estar-en-el-mundo? ¿No presupone primaria y genéticamente el continuo proceso de ir más allá de uno mismo (experimentado ante todo en el medio de la imaginación) la constitución del Yo en el otro de sí mismo, aquél que en el mundo arcaico adquiere la forma de lo numinoso? Entonces, y también por este motivo, derivar la religión del miedo (tan favorecida desde la antigüedad) seguiría siendo un tanto exiguo¹², ya que el *mysterium tremendum, fascinans, y augustum*, con el que Rudolf Otto describe lo sagrado, no habría sido capaz de extinguir el deseo de ser visualizado y de contemplar a Dios en toda su omnipotencia –ni siquiera a riesgo de la propia vida–. Esto no solamente puede observarse en el imparable triunfo de la imagen de culto sobre su proscripción en el primer Cristianismo, sino incluso también en la religión yavística, aunque ésta hubiera instaurado la prohibición de mirar al único Dios en su culto, de representarlo y de venerarlo en una forma tal. La prohibición de imágenes deuteronomica muestra con ello, según Jan Assmann¹³, la ruptura con el antiguo cosmoteísmo: «No vayan a pervertirse, entonces, haciéndose ídolos de cualquier clase (. . .) y cuando levantes los ojos hacia el

cielo y veas el sol, la luna, las estrellas y todo el Ejército de los cielos, no te dejes seducir ni te postres para rendirles culto.» (Dt 4,16-19).

La concepción vigente hasta entonces, de que lo característico de la religión yavística era un dios invisible que no se aparecía a los hombres y sólo se manifestaba a través de su voz, es algo que ha sido puesto en duda, con buenos argumentos, por Daniel Boyarin; aquí cabría preguntarse cómo pudo instaurarse el prejuicio de que el Judaísmo es la religión en la que Dios puede ser oído, pero no visto. Su tesis es que la tradición bíblica y rabínica carecía de aquella aversión y miedo a la corporalidad y visibilidad de su dios que surgieron en la cultura judía sólo a partir de la influencia helenística (p. 533). Aquí, la prohibición de adorar a Dios en su imagen de culto no dejó que se extinguiera el deseo de mirarle con los ojos. Si bien podría considerarse de manera absoluta el tabú de producir imágenes de Dios, el tabú de mirarle era sólo relativo. No sólo era Yavé elogiado con los rasgos característicos de un héroe de guerra en salmos y otros lugares, o, en el Cantar de los Cantares, la relación entre Dios e Israel visualizada como una unión amorosa sin la más mínima aversión erótica; sino que, ante todo, habría que tener presente que el Antiguo Testamento destaca dos puntos culminantes de la historia sagrada –la entrega de la Torá y el cruce del Mar Rojo– mediante la aparición del propio Dios a su pueblo en la gloria de su forma visible. El recuerdo bíblico de haber visto a Dios –y, con éste, el deseo de volver a participar de esta experiencia– quedó como una piedra angular de la teología rabínica.

La declaración de Yavé a Moisés «No podrás ver mi rostro, porque no me verá hombre y vivirá» (Ex 33,20), implica, tanto en el midrash como en la tradición mística posterior, la promesa a Israel de poder admirar al Señor en toda su gloria. De ahí sigue, «that the Jews are willing to suffer and even to be killed if only there is a promise that through this action they will be restored (individually or nationally) to the state in which they could see God in his beauty. The rabbis do not valorize an end to ocular desire but rather seek its fulfillment» (p. 544). ¡El riesgo de la muerte como precio por ver a Dios cara a cara! Así, el deseo más elevado de visualización de la Divinidad, al ser trasladado de lo religioso a lo antropológico, parece confirmar in extremis la tesis de W. Iser, según la cual la superación de las limitaciones constituiría la premisa de concretización de lo imaginario. Es preciso aún añadir aquí que, según Boyarin, la práctica hermenéutica del midrash era entendida también como un medio para recuperar la experiencia de la mirada a Dios (p. 541) –como una hermenéutica fundamentada, no en la reconstrucción de un mensaje mediante alegorías, sino

en el «ocular desire», en el deseo de recuperar la completa presencia de Dios tal y como se manifestó a Israel en su pasado bíblico.

Del anterior debate se desprenden varias cuestiones, las cuales yo –al sobrepasar mi competencia– dejo al buen criterio de la discusión. ¿No podría deducirse del versículo 27 del primer capítulo del Génesis («Creó, pues, al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó»), que la forma de los hombres debería contener la imagen legítima de Dios? ¿Por qué no se hace referencia en este versículo a ninguna prohibición de imágenes? (cf. Dohmen, p. 281) Más aún: ¿qué podría indicar que la encarnación de Dios en Su Hijo hecho hombre, no sólo habría posibilitado la Salvación de la emancipada Humanidad, sino que también habría satisfecho una ancestral necesidad antropológica de visualización de lo sagrado? ¿Es esto bienvenido para la teología cristiana, o más bien molesto? Y, por último: ¿radicaría en el «no ver y creer» de San Pablo la diferencia más acusada respecto a la justificación del «ocular desire» en la fe rabínica? ¿O acaso no vive también la fe cristiana, oficialmente sin imágenes («no mirando nosotros las cosas que se ven, sino las que no se ven [Cor 4,18]), de la esperanza en la venidera contemplación de Dios («Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara» [Cor 32,12])?

Al reducir, con Jürgen Habermas, la creciente racionalización del mundo de las imágenes al común denominador de un proceso de abstracción, «que sublima las fuerzas míticas a dioses trascendentales, a ideas y conceptos, dejando tras de sí, a costa de una reducción del ámbito de lo sagrado, una naturaleza desdivinizada¹⁴, no sólo traería esto consigo una «verbalización de lo sagrado» (p. 139), sino, al mismo tiempo, su representación en imágenes. Se trata de un proceso de concretización de lo imaginario en el que la experiencia estética reivindica los «derechos humanos del ojo» contra la autoridad de la religión. El pintor –así es como Werner Hofmann comenta la famosa frase de Aby Warburg– «devuelve a los hombres los derechos que había abandonado a estas fuerzas sobrehumanas. La humanización de la luz viene acompañada de su secularización»¹⁵. Es por ello que al pintor –siempre y cuando, según Aby Warburg, cargue con la eterna tensión entre lógica y magia– le corresponde el doble papel del artista. Su producto encuentra su impacto más grande cuando no es simplemente una creación de lo nuevo, sino también un retorno a las fuentes y, con ello, «un acto de enigmática magia anteica»: «Lo nuevo debe fortalecerse mediante una vuelta atrás. No se trata con ello de una simple cita, sino de de un ad fontes cercano a la magia: las viejas formas transmiten su fuerza y su autoridad –son tótems protectores–. Incluso el artista que se entiende a sí mismo como servidor de la

luz es dotado con ello de fuerza mágica» (p. 97).

Aquí vuelve a aparecer, una vez más, el síndrome de la ‘secularización’. Con el fin de escapar a la estratagema de la razón teológica, me gustaría sustituir aquí la comprensión pasiva de un aura que sólo se toma prestada de lo sagrado, en deuda con ello incluso en su profanación, por la comprensión activa de una sacralización de lo profano. El proceso de producción estética no es ningún acontecimiento de transmisión, sino una apropiación de lo viejo mediante lo nuevo. Las viejas formas no transmiten por sí mismas su fuerza mágica, sino que son invocadas de manera anteica, con el fin de reivindicar su autoridad y poner sus fuerzas en servicio. Esto es algo que puede verse tanto en la historia teológica de los conceptos de la contemplación de Dios, como en la filosófica, y no precisamente en último término. De ahí ha llegado recientemente Thomas Rentsch a la constatación, tan rígida como sorprendente, de que las principales cualidades formales de la experiencia estética, en tanto que *cognitio clara et confusa* –tal y como fueron concebidas desde el siglo XVIII desde la estética de Baumgarten hasta el Tratado de las ideas estéticas de Kant– se corresponden con el status del conocimiento contemplativo y visionario de Dios de la Edad Media: «La experiencia que se transmite mediante el arte y la bella naturaleza contiene, en ello, aquellas cualidades de disfrute y salvación que antaño constituyeron la dignidad de la visión del más allá. La demanda de felicidad de la mirada estética y la forma en la que es pensada su consumación, posfiguran la tradicional y escatológica promesa de felicidad»¹⁶. Rentsch habla de «posfiguración», no de secularización, tratando de entender las filiaciones presentadas de manera principalmente antropológica, como metáforas absolutas, las cuales apuntan hacia un fundamento corporal (del ojo, del ver, de la luz), pudiendo remitir a «la nobleza del mirar» [Adel des Sehens] de Hans Jonas* (p. 352).

Hablar aquí de un «nacimiento de la Modernidad desde el espíritu de la religión» supondría cortocircuitar nuevamente de manera sustancial el proceso de emancipación de la experiencia estética, tal y como Werner Hofmann, de manera sorprendente, hace en otro lugar. En su homónima introducción al notable volumen *Luther und die Folgen für die Kunst* (Munich, 1983), defiende la siguiente tesis: «Teóricamente, la musealización de la obra de arte comienza con la Reforma; constituye el resultado de su desideologización, si bien en última instancia no supone más que el paso de una ideología a otra, a la religión del arte. Aunque el miedo a la imagen del Protestantismo empujó a la obra de arte a una esfera operativa neutral, libre de la magia de la imagen, también es cierto que le posibilitó ampliamente el acto de tolerancia que hoy en día permite a

estados ateos transformar las antiguas casas de Dios en museos de arte. Al arte que pertenece a la religión le sigue la religión del arte, cuyos artículos de fe son algo con lo que el correspondiente observador tiene que tratar por sí mismo» (p. 51). Hofmann, con razón, llama la atención acerca de que la historia de la discusión de la prioridad entre palabra e imagen aún no está escrita, así como de que la decisión de Lutero de incluir las imágenes dentro de las adiáforas no necesarias para la Salvación constituía la experiencia estética de ruptura de la Reforma (p. 17). Pues desde entonces, las imágenes son «carentes de valor y religiosamente neutrales, es decir, no necesarias para la Salvación, como sí lo son la Palabra y el Sacramento. El observador las convierte en aquello que son» (p. 47).

Pero la sorprendente conclusión de que la desvalorización que Lutero hace de las imágenes, se convirtió en su valorización («la limitación se evidenció como liberación» [p. 47]), no debería conducir a postular una relación genética y directa entre los reformadores –que indeliberadamente abrieron el camino al arte autónomo– y la modernidad estética del siglo XX. Si bien es cierto que las Bellas Artes tienen que agradecer a la Reforma la liberación de un arte que pertenecía a la religión, el paso de la desvalorización de las imágenes a su valorización es algo que apenas está en deuda con el Protestantismo. Las dilucidaciones de Hofmann, de que «la polarización palabra-imagen llevada a cabo por la Reforma conduciría a los extremos descritos por Kandisky como la ‘gran abstracción’ y el ‘gran realismo’» (p. 637), de que uniéndola con una «línea (. . .) la enemistad artística de Calvino con su autoritario intento de regularizar las normas de vida de forma completa, llegaríamos a Mondrian y al movimiento De Stijl» (p. 61), incluso que «escarnecedores y admiradores de la última imagen del Catolicismo se han desplegado en el campo de batalla de dadaístas y surrealistas» (p. 68) o que en el objet trouvé de Duchamp el residuo banal es depurado como reliquia (p. 59). . . tales desconcertantes analogías son engañosas, pues pasan por alto el carácter sucedáneo de la religión del arte. Al arte que pertenecía a la religión no le sigue inmediatamente la religión del arte, sino la emancipación de las Bellas Artes, con la pretensión de asumir la función cosmológica declinada por la filosofía y colocar la concepción estética del mundo en el lugar de la religiosa. ¿No sucede que la decepción resultante de no haber estado a la altura de esta elevada exigencia ha sido datada y evidenciada en la religión del arte del siglo XIX, de forma que el intento (iniciado, según Hofmann, por Lutero) de «permeabilizar hacia una religiosidad interior los ámbitos profanos de las imágenes» sólo pudo conducir a una pseudoreligión?

En la Teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas se encuentra la acertada frase: «Mientras el ámbito de lo sagrado sea constitutivo para la sociedad (. . .) ni la ciencia ni el arte pueden tomar posesión de la herencia de la religión; sólo la moral que se despliega hacia la ética del discurso y se desarrolla comunicativamente puede sustituir a lo sagrado en este sentido» (vol. 2, p. 140). Si bien, al final, he llegado al punto de poder suscribir esta tesis desde la perspectiva de la experiencia estética, sigo aún manteniendo la curiosidad por ver cómo piensan sobre ello las disciplinas aquí colindantes. Para la reflexión que hoy en día se nos impone acerca de a qué problemáticas debería dedicarse una antropología literaria actual, mi intento por rastrear la relación entre las experiencias religiosa y estética en su devenir histórico ha dejado, a buen seguro, más preguntas que respuestas. Así, por ejemplo, la cuestión acerca de la «herencia de la religión» no ha quedado despachada, sin más, al relegar la tesis de la secularización a una estratagema de la razón teológica. Aún queda en vigor el dilema antropológico de qué es aquello que el arte ha heredado genéticamente de la religión, y viceversa.

Si uno no se da por satisfecho, tal y como hace Gehlen, con buscar la génesis de la sensibilidad estética únicamente en lo ornamental, en el «primitivo gozo en colores luminosos y figuras regulares y geométricas» y en las formas de decoración, adorno y distinción que de ahí se derivan, así como con explicar el comportamiento estético, sin más ni más, como una «liberación de la función instintiva por parte de los órganos sensitivos»¹⁷, entonces debería tomarse también en consideración para el origen de lo estético, ante todo, la necesidad de visualización en su distinta índole. La categoría de la imagen representativa no es suficiente para ello, pues la representación de lo sagrado no adquiere su fuerza de fascinación y (a la vez) liberación de manera mimética-realista, sino sólo mediante la visualización de una realidad invisible –algo con lo que, en mi opinión, el arte podría estar en deuda con la religión.

La otra cuestión, sobre lo que la religión debe al arte o, más aún, a la imaginación, ya fue discutida hace diez años en el ámbito de Poetik und Hermeneutik. Wolfhart Pannenberg nos sorprendió entonces con la tesis de que lo «irreal de la fe», siempre y cuando se oponga de forma futura y contrafáctica a las realidades y ficciones del mundo actual, requiere necesariamente la imaginación del creyente: «La conciencia religiosa supera, en tanto que conciencia de Dios, esencialmente a todo lo dado (. . .), necesitando en una medida tanto más elevada de la fuerza productiva de la imaginación»¹⁸. Odo Marquard propuso, tras lo cual, aceptar como convertibles la teoría

antropológica de W. Iser y la teológica de W. Pannenberg: «De esta manera, W. P. –el cual, al mismo tiempo, estrecha la distancia entre arte y religión– ha pronunciado de manera manifiesta aquello que sólo podía extrapolarse en W. I.: la ficción compete a lo más real, pues Dios existe de manera contrafáctica. Lo ficticio actúa como *ens realissimum*» (p. 494). Esta propuesta con la contradicción de W. Iser (p. 497 y ss.) no siguió discutiéndose en su tiempo, que yo sepa. Hacerlo hoy, me parecería uno de los temas más provechosos de este coloquio.

Notas al pie

¹ Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Munich (Beck), 1990; George Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Munich (Hanser), 1990. –El debate fue llevado a cabo, entre otros, por Eckhard Nordhofen (Die Zeit, 22 de febrero de 1991), Jörg Drews (Süddeutsche Zeitung, 23/24 de marzo de 1991), Gerhard Kaiser y Sebastian Kleinschmidt (Frankfurter Rundschau, 7 de mayo de 1991), Gerhard Neumann y Christoph Menke (Frankfurter Rundschau, 4 de junio de 1991), Gottfried Boehm y Anselm Haverkamp (Frankfurter Rundschau, 16 de julio de 1991).

² Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt, 1958, Vol. II, p. 311. [Trad. cast.: Filosofía de las formas simbólicas, México, FCE, 1979.]

³ Anthropologische Forschung, Hamburg, 1961, p. 120.

⁴ A. Leroi-Gourhan: Hand und Wort – Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt, 1984, p. 469-473.

⁵ Gebauer/Kamper/Lenzen/Mattenklott/Wulf/Wünsche, Historische Anthropologie – Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung, Hamburg, 1989, p. 49 y ss.

⁶ Arbeit am Mythos, Frankfurt, 1979, Parte I: «Archaische Gewaltenteilung». [Ed. castellana: Trabajo sobre el mito, Paidós, Barcelona, 2003.]

⁷ Ästhetik, Ed. F. Bassenge, Berlín, 1955, p. 75/127. [Trad. cast. Lecciones sobre la estética, Akal, Madrid, 1989. N.T.]

⁸ Weimarer Ausgabe, Vol. 24, pp. 389, 27 y ss.

⁹ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Ed. J. Ritter, Basilea, 1971 y ss, v. «Magie».

¹⁰ Urmensch und Spätkultur, Bonn, 1964, p. 55.

¹¹ Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt, 1991.

¹² V. Walter Burkert, Anthropologie des religiösen Opfers, Munich, 1987 (Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung, Themen XI), p. 38.

¹³ Sobre su origen egipcio, v. Jan Assmann, «Magische Weisheit – Wissensformen im ägyptischen Kosmotheismus», en: A. Assmann (ed.): Weisheit – Archäologie der literarischen Kommunikation, Munich, 1991, pp. 241-258. En lo sucesivo, Chr. Dohmen, Das Bildverbot, Frankfurt 1987, y Daniel Boyarin, «The Eye in the Thora: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic», en: Critical Inquiry 16, 1990, pp. 532-550.

¹⁴ Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt, 1981, 2/127. [Trad. cast., Teoría de la acción comunicativa, Taurus, Madrid, 1987.]

¹⁵ En: Hofmann/Syamken/Warnke, Die Menschenrechte des Auges – über Aby Warburg. Frankfurt, 1980, pp. 85-112.

¹⁶ «Der Augenblick des Schönen», en: H. Bachmair/Th. Rentsch (Ed.), Poetische Autonomie, Stuttgart, 1987, p. 331.

* [Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne. En: Ralf Konersmann (Ed.), Kritik des Sehens. Leipzig, 1997, pp. 261-267. N.T.]

¹⁷ «Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens», en : D. Henrich/W. Iser (Ed.), Theorien der Kunst, Frankfurt, 1982, p. 237 y ss. (la imagen representativa es dejada aquí de lado, si bien «originalmente»).

¹⁸ Poetik und Hermeneutik, p. 34.

Coloquio de Salzburgo sobre hermenéutica musical y literaria

Hans Robert Jauss (HRJ): Con esta ponencia¹ he retomado una fase precedente de mis trabajos teóricos: la estética de la recepción, sobre la que creía haber dicho mi última palabra con el artículo «Recepción» del Diccionario histórico de la filosofía de J. Ritter. Después de ello vendría ya Experiencia estética y hermenéutica literaria, y en los últimos años me han ocupado sobre todo cuestiones relativas a una renovación de la antropología histórica, las cuales, ciertamente, no deberían ser menos interesantes para la musicología que para la ciencia literaria. Pero por lo que respecta a la teoría de la recepción, si bien he observado que desde hace tiempo está en boca de todos, existen todavía pocos trabajos que merezcan el nombre de una historia crítica de la recepción. Quise ponerle remedio con un ejemplo y escogí Shakespeare; con ello quería mostrar qué se puede hacer cuando se está ante un conglomerado repleto de interpretaciones y testimonios de diferentes épocas. De ahí surge ya un primer problema para nuestra conversación: ¿En qué condiciones pueden algunas interpretaciones llegar a imponerse, convirtiéndose en generadoras de normas? ¿Cuándo y cómo son éstas reconocidas como tales o de nuevo desechadas? ¿Cómo se lleva a cabo este proceso permanente de formación y transformación de cánones en la historia de la música?

Sigfried Mauser (SM): Una cuestión importante: qué criterios son decisivos para que surja un paradigma a partir de la interpretación.

HRJ: ¿No sucede también, en el caso de la interpretación musical, el hecho de que para ello no basta sólo con la innovación, con la mera originalidad?

Wolfgang Iser (WI): La originalidad parece ser un cálculo de calidad tan central como delicado, el cual viene a menudo definido de una manera un tanto turbia, pero, a la vez defendido de manera incondicional –tanto por parte de la producción como, más a menudo aún, por parte de la recepción, lo cual es más relevante para el proceso de la formación de cánones–. Respecto a las historias

de la música, pueden citarse pocas interpretaciones verbales o de ejecución cuya profundización histórica hacia paradigmas no se base de manera preferente en argumentos de originalidad. A pesar de ello, el concepto de originalidad es y ha sido utilizado siempre de manera diferente. «Lo nuevo en la música», si bien ha sido ya discutido productivamente en el contexto de la escritura de la historia de la música, es algo que vuelve a erigirse en tema de discusión en cada momento histórico. Las historias de la recepción son siempre un reflejo de posturas estéticas de la recepción. Esto puede verse tan sólo en el hecho de que, en nuestra disciplina, los criterios para la clasificación de una interpretación de la música como paradigmática se den, sin más, por supuestos.

Gernot Gruber (GG): Ciertamente que existen paradigmas en la interpretación práctico-musical, pero su consistencia es difícilmente abordable con palabras. Ahí radica un gran problema para nosotros.

SM: El principal agravante del problema de una aplicación de la estética de la recepción a circunstancias musicales, se halla en la falta de claridad sobre dónde está el objeto estético que buscamos: en el resultado sonoro o en la notación. Pero existe también una analogía con la literatura, concretamente en el ámbito de lo dramático.

HRJ: No sólo en la ejecución dramática se da la analogía, también en la poesía lírica. Sólo basta con traer aquí a colación la fulminante frase de Paul Valéry, que tendió el puente entre la estética musicológica y la poética: «C'est l'exécution du poème, qui fait le poème». De aquí no sólo se derivaría la poética de la modernidad clásica, sino también la propia estética de la recepción. Puede que los musicólogos no estén muy familiarizados con la tesis de Valéry; según ésta, el texto poético estaría construido como una partitura, convirtiéndose en obra sólo a partir del momento en que es recitado, y siendo liberado de la materialidad de sus signos sólo por y a partir de su siempre nueva lectura, que a la vez le provee de una significación actual y cada vez más rica. El engranaje de texto (o partitura), interpretación (o ejecución) y acogida (o recepción) conforma los principios preliminares en la experiencia de la música².

SM: Pero cuando se da en la música, esta relación adopta, no obstante, una forma problemática, ya que los sistemas son radicalmente diferentes. El signo sonoro acústico que fluye en el tiempo es cualitativamente diferente de la notación, del sistema de signos de la notación.

HRJ: En efecto, pero eso mismo podría valer también para la poesía. Un poema puede recitarse de distintas maneras. La lírica ha vivido mucho tiempo únicamente de la escucha. Y también en la historia de la lectura existe, no obstante, un gran salto del leer escuchando (murmurando) a la posterior lectura silenciosa. Incluso cuando hacía para sí, se intentaba leer en voz alta para poder escuchar el texto. A este respecto me gustaría llamar la atención sobre un libro capital de Ivan Ilich: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand* (Frankfort, 1991). En él se da cuenta de este giro radical que se produce en el siglo XII: el paso de la lectura monacal a la lectura escolástica. Sólo a partir de la progresiva alfabetización, de la maquetación de los manuscritos y, finalmente, a través de la imprenta, pudo apartarse el texto de la palabra hablada y oída. A ello me gustaría además añadir, que en tiempos recientes –supuestamente como reacción al predominio de las imágenes en el mundo mediático– los cassettes y diskettes con novelas habladas han adquirido una creciente popularidad. Sintetizando: parece que entre la estructura receptiva de música y poesía existen más analogías que las que generalmente son aceptadas.

GG: Y, a la inversa, también conocemos el fenómeno de la «escucha interna», que se da al leer partituras musicales. La sublimación puede llegar hasta el punto de conceder un estímulo estético a la notación de signos musicales, tal como hace Thomas Mann en su *Doktor-Faustus*.

WG: Aquí, y respecto a la discusión sobre la recepción en música o literatura, habría que tomar en consideración la «visualización interna», no siempre muy bien vista. Este fenómeno arroja unos cuantos problemas, pensemos únicamente en aquellos textos sobre música caídos en descrédito por su poética blandengue.

HRJ: El clasicismo y romanticismo alemanes veían a Shakespeare, de hecho, como un drama para ser leído. Goethe era incluso de la opinión de que Shakespeare era un mal dramaturgo, poco apto para la escena.

SM: Me gustaría hablar ahora de su artículo «Rückschau auf die Rezeptionstheorie»: las huellas de la prehistoria de la estética de la recepción que usted encuentra y reúne pueden leerse también de manera similar a la prehistoria de la hermenéutica de Gadamer. ¿Cómo ve usted las diferencias desde el punto de vista de la teoría de la recepción?

HRJ: Gadamer se halla ante el mismo problema ante el que yo me hallaba: que

la tradición occidental conoce una teoría de la interpretación –y ya desde hace mucho tiempo, con las exégesis de Homero y de la Biblia– que en ningún momento se ha planteado explícitamente la cuestión de hasta qué punto una interpretación presupone un acto de comprensión. En este sentido, en toda la historia occidental de la comprensión del texto no se ha advertido ningún problema hasta que el historicismo planteó con toda su agudeza la siguiente cuestión: ¿Qué debo realmente hacer para comprender un texto en toda su distancia histórica, es decir, para reconstruirlo desde el horizonte de su otredad? En la interpretación homérica se ha resuelto la distancia histórica por medio de la interpretación alegórica, o bien trasladando despreocupadamente el sentido del texto hacia el presente. Esto cambió por primera vez con la entrada triunfal de la comprensión histórica, que tuvo consecuencias tanto para la hermenéutica como para la estética, las cuales no casualmente fueron elevadas a la categoría de disciplinas autónomas en el mismo siglo XVIII. Su prehistoria sólo pudo ser reconocida a posteriori –lo mismo que en todas las prehistorias–; ésta podía ser encontrada en el proceso latente de la experiencia teórica y estética, ambas estrechamente hermanadas en tiempos pasados.

SM: ¿Podría concebirse la relación entre hermenéutica y recepción de forma que la estética de la recepción constituyera una especie de concretización de la teorización hermenéutica?

HRJ: Así es, de hecho, si bien habría que añadir que la concepción de una estética de la recepción fue también favorecida por el hecho de que la propia hermenéutica de Gadamer fuera construida principalmente sobre el concepto de lo clásico, y al presuponer éste un acercamiento estético. No me gustaría seguir redundando en mis divergencias con respecto a Gadamer; únicamente incidir suficientemente en el hecho de que yo sostengo la comprensión productiva, de ahí que no exceptúe textos clásicos, y también que, frente a la fusión de horizontes de Gadamer, contrapongo la contribución activa de la transmisión de horizontes. Cómo puede llevarse esto a cabo de forma metódica, es algo que puede hacerles ver mi interpretación del poema de Baudelaire *Spleen II* (en *Ästhetische Erfahrung*, Kap. III D). Ahí, sobre la partitura de un texto, trato de aislar varios horizontes de la lectura: el horizonte progresivo de la percepción estética, el horizonte retrospectivo de la comprensión interpretativa y el horizonte histórico de la recepción contemporánea y ulterior. ¿No se podría también aplicar un procedimiento similar a una obra musical? Ahí puede verse –tal y como ustedes ya hicieron en el caso del *Rey Lear*– que el texto poético concretiza un sentido siempre diferente –pero no cualquiera– a través del

cambio de horizonte de sus lecturas: la historia de la recepción es un proceso en el que el juicio estético corrige continuamente el asilvestramiento histórico al adoptar como norma las interpretaciones fructíferas y excluir la interpretación que realiza la arbitrariedad subjetiva. El canon del valor de la conservación presupone selección y olvido. La segunda gran frase de Valéry: «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» no es, como opina Gadamer, «nihilismo hermenéutico», sino la premisa –formulada un tanto coloquialmente– de una hermenéutica literaria que dice adiós al sustancialismo de la obra de arte clásica y autosuficiente.

WG: Los críticos del pensamiento hermenéutico ven a veces ahí peligrar el status del texto, y lanzan la pregunta de hasta qué punto esta constitución de sentido no viene realizada por el receptor y hasta qué punto no está ya predeterminada por el texto. Sobre la mesa de discusión queda aún la cuestión de en qué medida el texto (o para la música: la textura)*, como «material», caracteriza las constituciones de sentido–las cuales, probablemente, serían entonces de nuevo paradigmáticas–. En mi opinión, creo que aquí las convenciones de la interpretación juegan un papel principal, de manera que el proceso de la constitución de sentido debe, en cualquier caso, ser evaluado históricamente.

HRJ: Para la estética de la recepción, el texto original continúa siendo, a fin de cuentas, la última instancia del sentido a verificar. Tanto las expectativas que no sean correspondidas por éste como las preguntas para las que no tenga preparada una respuesta, deben ser abandonadas. Incluso el texto más moderno tiene, en tanto que artefacto que es, una estructura estética que debe ser aceptada por todo intérprete antes de comenzar el trabajo generador de significados de su interpretación. El ingenuo argumento que muchas veces se esgrime contra mí, de que «hay tantas interpretaciones como lectores», es un vástago no reconocido de la estética del genio. Si observamos desde la óptica de la vivencia estética puramente individual –la cual sólo es relevante desde un punto de vista biográfico–, tal argumento presupondría que todo lector es un genio original. Esto es ya rebatido por el experimento de mandar a un grupo de estudiantes interpretar un texto sin ningún preliminar. Según mi experiencia, se dan en este caso muchísimas más interpretaciones típicas y similares entre sí que individuales e inconfundibles. Hoy en día es ya suficiente genialidad el ser capaz de encontrar una interpretación completamente propia, más allá de los habituales modelos interpretativos.

Oswald Panagl (OP): Si bien, lógicamente, aquí también tendríamos que diferenciar si el texto es una obra literaria o el folleto de instrucciones de un walkman.

HRJ: Exacto. Yo diría que el folleto de instrucciones del walkman es, como tal, unívoco. Siempre que un texto apunte hacia una aplicación completamente determinada, su sentido estará claro, aunque cualquier texto unívoco podría ser convertido en ambiguo, si bien con cierto esfuerzo.

WG: Entonces es que el texto, al fin y al cabo, no era unívoco.

HRJ: En sí mismo, para la aplicación pretendida, sí; sólo en una función estética es cuando lo unívoco puede convertirse en ambiguo.

OP: Sobre el concepto de la partitura verbal: en la época en la que yo me estaba formando en Lingüística, es decir, hacia finales de los sesenta y principios de los setenta, la partitura verbal se puso de moda. Yo me pregunté entonces: ¿cuánto de aquello que la partitura significa de manera connotativa se da aquí? ¿cuánto prevalece metafórica o análogamente? El lenguaje verbal – creo que sobre esto no necesitamos demasiado ponernos de acuerdo– debe ser separado en un plano sintagmático, es decir, horizontal, y en otro paradigmático, es decir, vertical. Podemos decir, con Roman Jakobson, que la esencia de la poeticidad radica, entre otras cosas, en combinar cosas que normalmente no son combinables, sino tan sólo intercambiables o seleccionables individualmente. Sin embargo, para mí existe además un hecho principal: que una frase transcurre de manera lineal, segmental, que transcurre de manera serial, mientras una partitura, ya sólo desde su factura visual, tiene en su sistema un plano horizontal y otro vertical. Ahora bien, concretando: ¿Que sería en el lenguaje verbal lo equivalente a, por ejemplo, un acorde? ¿Es quizá una palabra, un contenido con sus nodos de vibración semánticos, con sus significados paralelos, comparable por completo a este acorde, a este plano vertical?

HRJ: Si apelamos a un texto poético, el acorde podría entonces corresponderse con, por ejemplo, la armonía y variación de las rimas. Las rimas presentan una estructura vertical y horizontal al mismo tiempo. No se lee, sin más, de izquierda a derecha, de manera simplemente lineal. En la diacronía del proceso lineal aparece una sincronía, en cada verso tengo que volver a acordarme de la anterior palabra en rima. Tengo que volver a acordarme para reconocer la

diferencia. Aquí es cuando salgo del mero registro secuencial. En el texto poético esto no solo se da para las palabras en rima, sino que es igualmente válido tanto para la metáfora como para la metonimia. En este sentido, la lectura penetrante de un texto poético es también un saltar adelante y atrás, un continuo comparar y diferenciar. ¿No es quizá la imparable sucesión de tonos de una melodía aún más inflexiblemente lineal que la secuencia de un texto ante la que siempre puedo pararme? ¿Existe dentro del ámbito musical, de la notación, una relación análoga a la rima? Esta sería mi contrapregunta.

SM: Ya que hemos introducido el concepto melodía, tengo que decir que sí que pienso que aquí la sincronía está implícita de manera tan significativa como pueda estarlo la percepción lineal. Por cierto que esto mismo afecta también a todos los fenómenos de comprensión formal-musical en el fenómeno acústico. De no ser así, la melodía –sobre todo ésta– no podría ser percibida más que como una sucesión de alturas. La noción de melodía tiene una naturaleza gestáltica, lo que implica que es escuchada más allá del sonido que suena en cada momento concreto, como unidad gestáltica. Esto ya fue convincentemente desarrollado por Ernst Kurth en su *Musikpsychologie*. Por tanto, lo melódico cuenta siempre, de manera muy especial, con un aspecto sincrónico. . .

HRJ: . . . lo que, lógicamente, presupone que en la recepción, la sucesión de sonidos que el oyente va escuchando permanece presente para él ante cada nuevo sonido: en el transcurrir sucesivo de los sonidos es donde se actualiza su convivencia, hasta que, con el último de ellos, todos los sonidos se funden en una figura (y todo esto vale también, *mutatis mutandis*, para un texto lírico). Así es como Dante –que tan a menudo se servía de la música para hacer imaginable la metafísica cristiana de la luz en la tercera parte de la *Divina Comedia*, el *Paraíso*– describió la esencia de la melodía³. En el canto 23 (v. 97 y ss.) la melodía de alabanza describe y realza una figura que corresponde al «nunc stans» de la contemplación extática –la preservación del tiempo continuo en el tiempo consumado–. Su consumación, cuando el principio y el final se funden en el círculo de un Todo, fue concebida por Dante por medio de la audaz metáfora del «sellado» («cosí la circolata melodia si sigillava»), que eleva lo concluso en el presente a la condición de sellado, cerrado para todos los tiempos.

WG: Volviendo al tema de la sincronía. Considero determinante el hecho de que también puedan establecerse diferencias de acuerdo a criterios históricos. Son de gran importancia las diferencias que se dan en el concepto de melodía según la fuente y la situación del intérprete. La discusión sobre la sincronía debería

transcurrir hoy en día de manera completamente diferente si nos referimos a Wagner que si nos referimos a los tipos de construcción melódica de la Edad Media.

HRJ: ¿Quiere usted decir con ello, que en Wagner la figuración conformadora de una melodía no bastaría para describir el valor de la singularidad de su música?

WG: No. Quería llamar la atención sobre el hecho de que existen muchos tipos diferentes de melodías y, por tanto, una creación de analogías muy generalizadora puede resultar problemática. También la aludida comparación entre acorde y rima parece un tanto ambigua, pues las diferentes notas de un acorde suenan, de hecho, al mismo tiempo. La rememoración de estructuras verticales en los versos es, por contra, algo relacionado con la facultad reminiscente asociada a la lectura lineal. Las funciones constitutivas de acorde y rima son absolutamente diferentes. No hay duda de que las tangentes horizontales y verticales son, a todas luces, constitutivas para la interpretación. Debido a los distintos tipos estructurales de verticalidad, lo vertical y lo horizontal actúan según el propio modelo de percepción e interpretación. Distinguir estos modelos en diferentes ejemplos sería una tarea tan interesante como compleja.

HRJ: Los leitmotifs de Wagner han sido imitados de manera muy eficaz en la literatura, por ejemplo por Tolstoi o por Proust. En ese sentido puede hablarse aquí de un evidente intercambio.

GG: Sólo habría que preguntarse qué función cumplen en cada caso los leitmotifs. Después de que, por medio del debilitamiento de las prescripciones formales y las normas rítmico-métricas, se produjera algo así como una pérdida del soporte, los leitmotifs adquirieron en los dramas musicales de Wagner una función formal esencial, además de la semántica propia. El asunto se complica aún más si tenemos en cuenta que en ciertos periodos históricos, la melodía, la métrica y la armonía estaban relacionadas estrechamente entre sí, eran interdependientes, mientras que en otros periodos (por ejemplo en el siglo XIV o en determinadas manifestaciones de nuestro siglo) se produjo una separación deliberada entre estos ámbitos.

SM: En varias ocasiones se ha apuntado también al curioso desideratum de que, mientras existen tratados de armonía a raudales, no hay ninguno de melodía –al

menos ninguno históricamente significativo.

HRJ: La analogía entre música y poesía no sólo incumbe al hecho de que en ambos tiene lugar la dimensión del transcurrir temporal, sino también a su origen común en el ritmo. Estoy pensando aquí concretamente en *Hand und Wort* (Francfort, 1980) de André Leroi-Gourhans*, el cual muestra que la estética primitiva atañe a la percepción de movimiento y forma, al ritmo y los valores: «los ritmos son los creadores de espacio y tiempo, al menos para el sujeto; espacio y tiempo se experimentan sólo en la medida en que son experimentados en una envoltura de ritmos» (p. 384). Tanto en la música como en la poesía, lo preliminar no es la imagen, sino la ritmización con la que irrumpe la función socializadora de la actitud estética. Respecto del desarrollo posterior, apuntemos como importante para nuestra cuestión sobre lo primario del escuchar y ser escuchado: que en todas las culturas que conocemos la literatura comienza con la poesía en verso, no con la prosa, que incluso tras la invención de la escritura determinados textos adquirirían vigencia sólo tras ser hablados (y aún es ésta la costumbre en actas oficiales), y que –como ya se ha dicho– en la historia de la lectura, la comprensión de un texto se produce al ser leído y oído en voz alta.

SM: La diferencia entre literatura y música queda un tanto atenuada con esto. Pero, a pesar de todo, yo aún sigo viendo un problema hermenéutico: la relación entre lo escrito y lo hablado viene posibilitada por el uso habitual del lenguaje. En la música, sin embargo, la «forma lingüística» de la notación está categóricamente separada de la forma lingüística de lo que suena. Y, además, no viene posibilitada por la experiencia cotidiana. Estamos ante un cifrado completamente distinto.

HRJ: Aun admitiendo la diversidad entre la escritura del lenguaje verbal y de la música, queda aún la cuestión de si la música arcaica puede, de facto, separarse tan rigurosamente de la experiencia cotidiana. ¿No acompaña ésta rítmicamente algunos procesos vitales como el trabajo o la celebración? Por otra parte, si bien la poesía arcaica venía posibilitada por el lenguaje verbal, estaba también claramente separada del lenguaje cotidiano a través de su ritmización y versificación (piénsese por ejemplo en los encantamientos de Merseburg⁴).

GG: Boris Blacher describió una vez la especificidad de la práctica musical de una manera un tanto coloquial: la música sería un «trabajo de tres hombres» en el que uno confecciona la partitura, otro la toca y otro escucha, y donde cada

uno depende de los otros dos. ¿Juega también un papel este principio triádico en la poesía –en el drama sí. . .?

HRJ: . . . en el drama, sin lugar a dudas. . .

GG: . . . pero, por lo general, podría hablarse más bien de una bipolaridad en la literatura. Un modelo así sería completamente insatisfactorio de cara a la música.

HRJ: En la poesía, la instancia media, el que ejecuta, estaría dentro del lector receptor. A pesar de todo, la función del lector puede bifurcarse en la duplicidad del lector implícito y del lector explícito, en el momento en que el paso del disfrute estético a la comprensión interpretativa es consumado de manera consciente –cuando me desvío de lo percibido de manera espontánea para reflexionar sobre su sentido global, algo que en la primera lectura aún no puedo llegar a experimentar, sino únicamente suponer.

OP: También en otra variante, la de los rapsodas, poeta y ejecutante confluyen en la misma persona.

HRJ: Ese parece ser el caso. Se sabe que en los cantares de gesta medievales, durante el tiempo en que el anonimato fue algo constitutivo de la epopeya que, por así decirlo, se contaba a sí misma, el poeta se disfrazaba con las ropas del juglar. En la transmisión de la poesía oral, esto implicaba que el ejecutante –el miembro central– podía obrar libremente con el tema dado, de manera que cada ejecución constituía una versión propia. La salmodia, en sus testimonios más recientes, dejó también huellas de su notación. ¿Existen hechos análogos a estos en la historia de la música?

OP: Esto es un principio realmente antiguo. Así como con la Historia, o hay un autor detrás de ello, un guardián, está presente uno mismo, o bien se tienen testimonios de testigos, tal y como fue en el caso de Herodoto. «Historia» quiere decir, etimológicamente, «el acto de presenciar». Era necesario haber estado presente. . .

HRJ: . . . no obstante, esto vale, sobre todo, para la historiografía. La emancipación del autor es un proceso muy lento. La autoría (auctoritas), en todo el sentido de la palabra, es algo que no sobrevino hasta el renacimiento, cuando los creadores modernos exigieron tener los mismos derechos de autor (o propiedad intelectual) que los de la antigüedad.

GG: Antes ha mencionado usted que el lector de un texto se enfrenta consigo mismo; lee y comienza un proceso de reflexión. Sin embargo, yo creo que existe una notable diferencia con respecto la música, en la que uno toca y otro escucha. . .

SM: . . . y cada uno de ellos elabora diferentes preguntas y respuestas sobre el texto –el intérprete al transformarlo en realidad acústica, y el oyente al remitirse a esta última–. Desde un punto de vista estético-perceptivo, se trataría de una duplicidad particular.

HRJ: ¿No ha obviado usted aquí el hecho de que el propio oyente puede también cantar o tocar un instrumento, y que el intérprete que transforma una obra en realidad acústica va dando forma a su interpretación de ensayo en ensayo por medio de la corrección y elaboración auditivas? ¿No sucede también en la música, que el autor no surge de un punto cero, sino que siempre fue oyente antes de componer, al igual que el acto de creación de un poeta siempre presupone el horizonte de sus lecturas previas, sin que así suponga ninguna ruptura? Con el ejemplo del poema de Baudelaire que presenté al principio, mostré cómo actúan conjuntamente la duplicidad de la escucha pasiva y de la comprensión activa, de la percepción estética y de la interpretación significativa, y cómo a la vez pueden ser éstas descritas y concebidas en un análisis de los horizontes de lecturas diferentes y escalonadas en el tiempo. Ahí opera el principio hermenéutico de «*primum percipere, deinde interpretari*». Leo Spitzer, el gran precursor de la estilística, sintetizó todo esto al decir que para la interpretación de un poema es indispensable salir de la sucesión perceptiva contenida en el texto, es decir: rastrear la formación de la figura estética que emerge de esta sucesión, en la que toda interpretación posterior debe ser verificada. La dependencia de la comprensión interpretativa con respecto a la precedente experiencia de percepción estética, legítima reflexivamente la correspondiente interpretación, la cual puede entonces transcurrir por caminos bien distintos; cuando esta premisa hermenéutica es excluida y se pasa por alto el orden prescrito de la percepción estética, es cuando comienza la arbitrariedad de las interpretaciones que reducen precipitadamente el texto poético al papel de mero testimonio. Tal y como han podido deducir de mi ejemplo, he dividido metódicamente mi análisis en dos pasos: en el primero describo la percepción estética en el horizonte de una primera lectura, y dejo por el momento de lado la cuestión del significado de las impresiones percibidas, ya que esto pasaría a formar parte del segundo paso, el del retorno de la comprensión hacia lo percibido. Así es como, paso a paso,

trato de captar el sentido del poema que se alza ante mí. Sobre ello tuve una vez una conversación con Carl Dahlhaus, el cual veía lo que acabo de exponer de manera igualmente relevante para la hermenéutica musical. ¿Están de acuerdo con él?

SM: En principio sí, si bien hay un problema que no acaba de resolverse por completo. Podría ilustrarse con la siguiente pregunta: ¿Dónde se haya la primera impresión en el ámbito de lo musical, si aquello que me llega como primera impresión es ya el resultado de un acaecido juego de pregunta y respuesta – suponiendo que parto de la premisa de que la obra musical no se da primariamente en la notación, sino en el resultado sonoro—?

HRJ: Para Dahlhaus era absolutamente posible concebir de la manera descrita la primera experiencia de la escucha de una obra musical. También para él presuponía la interpretación una distancia reflexiva con respecto a los preliminares de la percepción estética, es decir: una segunda tanda. En la primera tanda no solemos aún interpretar explícitamente, aún menos en la escucha, ya que ahí, de manera distinta a la lectura, no podemos parar de manera arbitraria, interrumpir el proceso o detenernos en un lugar. Los textos y las partituras – aparte de alguna excepción experimental– no están hechos para que en su primera lectura o escucha sean ya comprendidos con erudición de especialista en toda su exquisita estructura compositiva. ¿No precisa también la hermenéutica musical, por tanto, de mi diferenciación? ¿No debe también la interpretación musical ser verificable en la impresión general de la primera escucha que se va formando poco a poco?

SM: A buen seguro es ésta una idea tan fascinante como adecuada, pero que no resuelve el problema hermenéutico de la «impresión general de la primera escucha que se va formando poco a poco». Cuando parto de la premisa de que el acontecimiento sonoro es aquello que provoca la primera impresión, entonces debo admitir inmediatamente que el acontecimiento sonoro, tal y como a mí me llega, es siempre algo que se transmite a través del juego de pregunta y respuesta. A mi juicio, esta primera impresión de lo que suena no puede darse sin intérpretes, por lo que, como tal, sólo puede aspirar a tener una relevancia limitada.

HRJ: Puede que no me haya expresado con suficiente claridad con respecto a lo siguiente: el juego de pregunta y respuesta es ya, la mayoría de las veces, un instrumento hermenéutico que pertenece al segundo acto de la comprensión. En

la literatura existe también algún estilo específico que se basa primariamente en ello, tal y como los catecismos o la característica pregunta lírica⁵. En mi ejemplo, he utilizado este instrumento en la primera tanda, con el fin que algunos momentos de sorpresa, extrañamiento u oscuridad, pudieran ser concienzudamente incorporados como expectativas a preguntas aún abiertas. Aquello que Wolfgang Iser denomina «pasajes de incertidumbre» o vacíos de sentido, puede ser concretado de esta manera en forma de pregunta. La búsqueda de respuestas es asunto de la segunda tanda, de aquella que instaura el sentido.

SM: El problema principal en todo esto podría culminarse, a mi juicio, con la siguiente pregunta: ¿Dónde se encuentra la primera evidencia de sentido de lo musical? Si asumimos que el acontecimiento sonoro es lo esencial, conllevando necesariamente una interpretación, entonces no existiría una primera impresión carente de interpretación.

HRJ: ¿Es acaso el acontecimiento sonoro, tal y como pueda surgir de la interpretación de un director, también algo «interpretado» para aquel oyente que escucha una obra por primera vez (y que, por tanto, no puede comparar su interpretación con otras)? Tengo mis dudas. Pues allá donde quiera que utilicemos la palabra «acontecimiento», esto ya denota algo nuevo, que no habíamos previsto, que nos encuentra y asombra sorpresivamente; o bien denota –en el caso del acontecimiento histórico– un giro inesperado de las cosas, cuyo significado permanece aún abierto, pues éste sólo puede ser reconocido en las consecuencias del acontecimiento. El carácter de acontecimiento de la nueva obra no excluye que nosotros, en la escucha, podamos entrar en un juego de expectativas que se cumplen o no, que podamos percatarnos de repeticiones, modulaciones o variaciones, o bien invocar recuerdos de lo ya escuchado. No obstante, todo esto apenas puede por sí mismo constituir una interpretación que se vuelva desde el final hacia el principio, si es que ésta quiere llegar a aprehender explícitamente aquello que implícitamente se preentiende en la primera percepción. ¿O quizá se refiere usted con su alocución sobre el acontecimiento sonoro a una inmediatez absoluta que no alcanzo a comprender? Esto no es a lo que me refiero con mi tesis sobre la prioridad hermenéutica de la primera percepción estética.

En el fondo, todo arte –cada cual a su manera– es siempre algo que es transmitido, si bien en un sentido aún por determinar. Hans Blumenberg ha resumido recientemente todo esto de manera inmejorable: «El rasero del dar no puede quedarse en la del tomar; pero, no obstante, sí que sigue siendo fiel a la

paradoja de toda recepción: el que no experimenta, es que no ha experimentado nada»⁶. La primera de todas las vivencias de una canción o un canto infantil permanece apartada de la estética. Cuando nos retrotraemos sobre los recuerdos no encontramos nunca un principio absoluto: «Il n'y a pas d'expérience esthétique pour la virginité»⁷. También una obra que no hemos escuchado o leído nunca, jamás se nos presenta por sí misma, sino siempre como una obra aún desconocida dentro del cúmulo de todas las conocidas. Únicamente a partir de esta condición es cómo, desde la vivencia singular, crece la experiencia estética a la que no puede llegar aquél que sólo conociera un único libro u obra musical. Sin expectativa no es posible ninguna experiencia; sin experiencia, ninguna expectativa. Esto no excluye, sino más bien incluye, el hecho de que –tal y como la estética de la Nouveauté de Baudelaire se jacta– la experiencia estética sea capaz de readquirir en toda su inicialidad y plenitud de significados a aquel mundo conocido, consabido o incluso de sentido ya enajenado⁸. Resumiendo: experimentar algo como si se tratara de la primera vez que se experimenta es –tal y como yo lo veo– un resultado de la percepción estética (aisthetis), a lo que quizá cabría preguntarse si esto es tan válido para la música como para la poesía. Para poner de manifiesto este carácter de acontecimiento de *pour la première fois*, simulé en mi experimento con el poema *Spleen* –el cual, por supuesto, ya conocía– que lo leía por primera vez. Esto requería que tomara nota cuidadosamente de todo aquello que se me presentaba como nuevo, sorprendente, asombroso, enajenante u oscuro. ¿Por qué no podría ser esto igualmente válido para una obra musical? ¿No podría también una interpretación musical tratar de reconstruir cómo suena una obra musical cuando la escucho por primera vez, volviendo así a atrapar su carácter de acontecimiento?

SM: En principio esto es absolutamente posible, y también recomendable como intención fundamental. No obstante, el papel que juega en el espectro actual de los enfoques interpretativos es más bien reducido.

WG: A mí cada vez más se me presenta la siguiente objeción: el, tal y como usted denomina, carácter de acontecimiento de la primera impresión no me parece que pueda ser realmente «reconstruible». Reconstruir algo significa: volver a reproducirlo tal y como fue una vez y ya no lo es más. Por supuesto que pueden simularse impresiones pasadas, tal y como usted señalaba con su ejemplo práctico. Pero toda simulación de constituciones anteriores de una obra contendrá la firma de lo posterior, ya que las experiencias intertemporales son tan poco eludibles como la distancia entre nuestra propia posición cognitiva y la intención del autor –la cuál es aún vista de manera absoluta en algunas

discusiones musicológicas—. No obstante, esta firma de lo posterior no esquiva, sino que más bien posibilitaría la reflexión sobre vivencias artísticas pasadas desde el observatorio posterior.

OP: Creo que, en realidad, su discusión trataba sobre la cuestión de la ontología del carácter de la obra. En los preliminares de esta discusión teníamos a veces la impresión de que la obra ocupaba un lugar pequeño frente a otros factores.

Sigfried Mauser y yo, por causas completamente diferentes, teníamos problemas con este punto de vista. Sigfried Mauser opina que para él, como intérprete, cuando se acerca a una obra hay siempre una especie de constante más allá de todas las variables, una especie de sustancia mediante la que puede orientarse. Y para mí, como filólogo, el problema era el contrario: ¿Qué queda de una obra cuando uno se traslada a las fases preliminares de, por ejemplo, la lírica homérica o la poesía oral –al menos a través de un experimento mental–? ¿Qué permanecería ahí entonces como invariable?

HRJ: La poesía oral es un caso extremo, pues la variabilidad es, en sí misma, constitutiva para la fluidez de su transmisión. La milenaria historia de la recepción de Homero –la cual parte de la redacción final unificada– muestra aquí que, ante toda la variedad de interpretaciones debe, a buen seguro, existir una estructura mítica fundamental que, si bien puede ser interpretada de manera variable, no puede ser cambiada (podría hacerse una elegía burguesa de la despedida de Héctor, pero no dejarle sobrevivir). En todo proceso de recepción hay una relación entre mismidad y otredad. Gadamer lo expresó con precisión mediante la siguiente fórmula hermenéutica: «que se entiende de otra manera, cuando, en definitiva, se entiende»⁹. Según esto, yo diferenciaría entre sentido dado y sentido encomendado. Al sentido dado, la así llamada intención de una obra, le corresponde el artefacto con sus estructuras compositivas, sobre las que ninguna interpretación puede pasar impunemente, pero sí concretizarlas de diferentes maneras como normas estéticas con las que poder comprender cada vez de forma distinta. Por ello, el sentido dado no es autosuficiente, sino que deja espacio para su progresiva actualización y encomienda a todo tiempo posterior la tarea de volver a ser visualizado. Para la teoría de la recepción, la «obra abierta» no es ninguna invención de la modernidad, sino aquello que destaca el objeto estético de entre otras producciones. Diciéndolo con Blumenberg: «El rasero del dar no puede continuar como si siguiera siendo el del tomar». Contra ello chocan trabajos como la historia de la recepción beethoveniana de Eggebrecht, los cuales tratan de elevar el sentido dado a la categoría de patrón de medida absoluto, viendo la historia posterior de la

interpretación únicamente como una historia de decadencia. ¿Existen mejores historias de la recepción en la musicología? También me gustaría volver a plantear la cuestión de si también puede aplicarse mi método a la recepción de la música.

WG: Ciertamente, no faltan en la musicología trabajos sobre la historia de la recepción de orientación positivista, o más bien enfocados hacia la documentación; pero sí falta, habitualmente, una toma de conciencia implícita y, sobre todo, explícita del propio lugar desde el que, siguiendo a diferentes cuestionamientos, son contadas las historias de la recepción. Un acercamiento a todo esto fue realizado por algunas contribuciones del ya comentado simposio de Hannover en 1988.

GG: Podemos acercarnos a su «sentido dado» con el ideal de la «escucha estructural» de Adorno y los métodos de análisis estructural que de ahí se derivan. El «sentido encomendado» de la música puede producir llamativos brotes de fantasía en el intérprete, pero también dentro del ámbito de los modos operativos de la teoría del arte puede la heurística llegar a convertirse en algo muy difícil. Cuando, por ejemplo, yo mismo tengo que interpretar de manera teórica nuevas obras musicales para las que no tengo ningún criterio adecuado, siempre procedo de manera que no acudo inmediatamente a la partitura, sino que primeramente me escucho la obra varias veces. Entonces hago una anotación de mis impresiones sin ninguna plantilla consciente, sin preliminares, sin tener que llegar a alcanzar una escucha estructural. No solamente surge de ahí el «libre juego de las facultades de conocer» de Kant, sino también muchas imágenes, asociaciones y percepciones, las cuales van solidificando en la imagen de algo a través de un proceso más o menos largo. Seguro que también existe el caso contrario: que muchas personas imaginan más o menos lo mismo de manera espontánea. El psicólogo de la música Albert Wellek ya realizó en los años 60 impactantes tests con el así llamado «método no-científico». Ahí se mostraba, por ejemplo, que en la escucha de *Atmosphères*, de Ligeti, se producían, en gran número e intensidad, imágenes mentales tales como siento aire de otros planetas. Ahora habría que preguntarse acerca de las influencias que pudieron jugar ahí un papel significativo, ¿quizá aquellas derivadas de las películas de ciencia-ficción?

HRJ: Sus ejemplos extraídos de la música contemporánea pueden ser esquivados mediante la afirmación de que existen textos literarios ante los que la percepción inmediata en una primera lectura fracasa, ya que están concebidos desde el principio para una segunda lectura. Seguro que conoce usted casos de un

vanguardismo pronunciado ante los que sea necesario la mediación de una teoría para poder comprender algo en absoluto. Un pequeño ejemplo: en un coloquio sobre hermenéutica de lo extraño, un musicólogo nos trajo un ejemplo de música india, el cual, por supuesto, nos era muy lejano a todos. Después nos presentó una obra de Boulez que venía de nuestro propio círculo cultural. Lo extraño fue que la música india se nos presentaba de manera más familiar que Boulez. Evidentemente, Boulez suponía una teoría que a nosotros nos faltaba. Ahí cabe preguntarse si esto no supondría una objeción contra este tipo de música. . .

GG: . . . si bien, presumiblemente, usted comprendió erróneamente la música india. . .

HRJ: . . . esto es algo que, de hecho, admito.

GG: Yo experimenté también algo parecido a usted en unas jornadas dirigidas al encuentro entre musicólogos y pedagogos de la música (Giessen, 1977). Los pedagogos tenían entonces grandes esperanzas en la introducción de músicas no europeas en la escuela. El etnomusicólogo Josef Kuckertz nos condujo a interesantes experiencias a través de un experimento: nos puso varias veces la grabación de una breve pieza musical del sur de la India, y nos pidió que contáramos qué es lo que habíamos escuchado y sentido. Ahí se puso de manifiesto que, de manera mayoritaria, habíamos prestado atención a aspectos que, en cierto sentido, se correspondían con patrones con los que estábamos familiarizados desde la música occidental (como, por ejemplo, procesos de crecimiento); o bien nos veíamos confirmados en nuestras expectativas por medio de momentos nebulosos y meditativos. Josef Kuckertz nos explicó seguidamente la función que tenía la obra en la sociedad hindú, evidenciando así lo poco que habíamos percibido de los procesos compositivos elementales. Estábamos, por tanto, completamente mal ubicados con nuestra intención de comprensión.

HRJ: «Completamente mal» me parece ser el típico juicio de un especialista. También en el malentendido, la evidencia estética conserva aún un cierto derecho propio. Un ejemplo clásico: un granjero americano compra Homero en un supermercado; tras ello, escribe al editor diciendo que ha leído un libro de un tal señor Homero que le ha impresionado enormemente y que le gustaría conocer un día a ese hombre. En el sentido del historicismo, todo ello está, por supuesto, mal; pero, sin embargo, el granjero ha sido impresionado por algo que sólo ese tal señor Homero puede provocar. Incluso la lectura completamente ingenua de

la Ilíada atestigua aún algo de la fuerza poética que se extiende por todas las épocas de la épica arcaica –a veces, incluso más de la que se puede encontrar en los sutiles productos de la erudición positivista.

GG: Siguiendo con mi ejemplo: recurrir a la obra como correctivo necesario para el proceso de comprensión no era ya posible en absoluto, debido a razones de psicología de la percepción. Por ello tomamos aspectos marginales por importantes y pasamos por alto lo realmente importante.

HRJ: En ocasiones, una impresión marginal puede abrir una nueva puerta de comprensión. El método del ya citado filólogo Leo Spitzer consistía, justamente, en partir de un detalle o rasgo estilístico marginal para esquivar las vigentes convenciones de la interpretación y fundar así una nueva visión de la obra mediante la interpretación que desde el detalle desconocido se alza hacia la totalidad. En esta aplicación del círculo hermenéutico, la recurrencia a la percepción estética es aquello que corrige lo que, en una primera impresión, podría aún seguir tratándose de una arbitrariedad subjetiva. Lo nuevo de una interpretación es algo que, por tanto, no cae del cielo, sino que presupone el horizonte de lo viejo, de las anteriores interpretaciones. Lo absolutamente nuevo, así como la otredad absoluta, constituye un cero hermenéutico, al mismo tiempo que impracticable para la producción y recepción estéticas.

SM: Ahí radicaba, en cierto sentido, su problema con Boulez.

HRJ: En la obra que escuché había pasajes en pianississimo que no pueden ser tomados en consideración si no se escucha con la partitura en la mano. De lo contrario no son perceptibles. ¿Qué pueden decir acerca de este caso extremo?

WG: A través de piezas como las de Morton Feldman, cuyo segundo cuarteto se mantiene durante varias horas en los sonidos más suaves, estas manifestaciones (denominadas entretanto «música quieta»)* se han convertido en un tema central de la música contemporánea. Ahí, incluso pasajes en ppppp pueden seguirse sin ninguna formación músico-teórica, pero no así sin la correspondiente concentración y atención. Y no solamente esto: Feldman y, especialmente, John Cage permitieron así que sonidos cotidianos de la sala de conciertos, que en la práctica musical tradicional son percibidos como perturbadores, pasaran a formar parte de su música. El público pasa también a ser celebrado como parte de la música, algo que, en esta forma, muestra una nueva conciencia sobre la recepción por parte de estos compositores.

OP: Lo que también plantea la cuestión, en relación a aquellas notaciones exageradas, de hasta qué punto éstas tienen un valor en sí mismas o hasta qué punto constituyen una apelación dramática al esfuerzo del intérprete.

SM: ¿Cómo es el ejemplo de Schumann. . .? «so schnell wie möglich» [tan rápido como sea posible] y, acto seguido: «noch schneller» [aún más rápido].

HRJ: Esto es una mera provocación al intérprete, muy modesta si se compara con la provocación de una obra que haya provocado un escándalo entre el público. ¿Puede reconstruirse tal provocación original? Esta pregunta sería la verdadera provocación a la musicología desde la teoría de la recepción.

GG: La folle journée, ou Le mariage de Figaro de Beaumarchais constituía, sin duda, una provocación al antiguo régimen. Lo mismo vale para Le nozze di Figaro de Da Ponte y Mozart en la Viena de José II, si bien en una forma distinta y debilitada. Los historiadores pueden comparar los textos dramáticos con los testimonios escritos de las confrontaciones políticas de la época, pero de ningún modo puede reconstruirse la provocación de Mozart en el Figaro de una manera tan documentada. También algunas obras camerísticas de Mozart tuvieron una crítica que hoy en día nos parece curiosamente ocurrente. Como historiador, puedo argumentar que, por ejemplo, el cuarteto con piano era entonces un estilo aún joven que debía cumplir con una función social, no debiendo ser, por tanto, demasiado pretencioso.

SM: A ello se le suma un apego a lo sinfónico, una inadmisibile mezcla de tradiciones estilísticas que provocó el rechazo.

GG: El problema es que no tenemos ninguna posibilidad de reconstruir todo esto con la concreción necesaria.

HRJ: ¿Pero no podría entonces reconstruirse aquello que un oyente, que entonces escuchara por primera vez un cuarteto con piano de Mozart, percibiera como nuevo, como sorprendente?

WG: ¿Pero qué oyente y en qué situación de escucha debe ser tomado en consideración –ya que «el oyente» como tal, es sabido que no existe–? Incluso cuando las alternativas no son muchas, se da, según la experiencia, el penetrante peligro de sobrevalorar como representativas las posturas aisladas.

GG: Documentar los hábitos de escucha de tiempos pasados es difícil. Los

críticas que salieron a la luz siguen siendo aún realmente poco específicas. Joseph Haydn escribió en ocasiones obras de cámara bastante exigentes, que incluso causaron cierta incitación en Mozart. Pero, aún así, no se alzó ninguna crítica semejante contra él.

SM: ¿Podría haber sucedido que Haydn se haya movido, en efecto, de una manera más convencional dentro de las normas de estilo específicas?

GG: Eso es lo que suponemos. Pero tomemos como ejemplo el ingenioso humor de muchos movimientos finales de sus cuartetos de cuerda, que claramente desborda a los melómanos de hoy en día –de otra manera no pondría el público actual esas caras tan serias ante tales obras—. ¿Eran estas pretensiones más fáciles de superar hace 200 años? y, ¿le parecían quizá al oyente de entonces demasiado difíciles algunas cosas que para nosotros se han convertido en evidentes? Podríamos casi llegar a contestar tales preguntas, pero nunca de manera concluyente.

SM: Me planteo si sería posible reconstruir una historia de los paradigmas, como la que usted presentaba con el King Lear, por ejemplo con la novena sinfonía de Beethoven. Ahí vuelvo a toparme con mi problema principal: en su ponencia sobre los paradigmas, usted describía diferentes posturas en la recepción, como la de la práctica interpretativa, del teatro de director o de la crítica estética. Cuando procedo de manera similar con la novena sinfonía de Beethoven, me encuentro con dos vías de distinta legitimidad, ya que la historia de la recepción se deriva de la historia de la interpretación práctica. Que Bach sea visto como un compositor hiperromántico, tiene que ver con el hecho de que los conciertos de Brandenburgo hayan sido interpretados, por ejemplo por Furtwängler, en grandes plantillas instrumentales, incluso con pianos modernos. Esto significa, por tanto, que la historia de la recepción que a mí me gustaría trazar sobre el modelo de la novena sinfonía, depende de la historia de la interpretación. No puedo poner al mismo nivel a la historia de la interpretación y a la recepción crítica de un oyente como si fueran soportes igualmente válidos de mis paradigmas, ya que lo uno se deriva de lo otro.

HRJ: Yo también contemplo esta diferenciación. Pero también conocemos el caso contrario. A veces la historia de la interpretación se queda rezagada con respecto a la historia de la recepción. Así sucede, por ejemplo, con *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, uno de los mayores éxitos novelísticos de la Ilustración. La obra fue menospreciada por la crítica oficial de expertos, mientras que en la

recepción fue aceptada con entusiasmo por el gran público. Aquí fue la historia de la interpretación lo primero que se instauró, habiéndole sido allanado el camino por la ingenua recepción.

SM: Esto es difícil de pensar en la música, reconstruir una historia de la recepción que no gire en torno a la historia de la interpretación.

HRJ: Yo mismo empiezo siempre con la historia de la interpretación, y siempre me alegro cuando encuentro los correspondientes testimonios de la recepción. En la época moderna es mucho más fácil llevar a cabo esto que en la Edad Media, donde apenas existen testimonios de la recepción y el implícito horizonte de expectativas de una obra tiene que, antes que nada, ser reconstruido.

OP: A veces, interpretación y recepción coinciden de manera personal. Un ejemplo de ello: Wagner con sus interpretaciones y sus análisis de la novena sinfonía.

HRJ: Una historia de la recepción que merezca este nombre, debe presuponer el horizonte de su experiencia presente, aunque ésta comience con una grabación actual de una obra. Debe transmitir el pasado del texto con nuestro presente. Siempre tuve en mente a la propia recepción actual de Shakespeare, la del así llamado teatro de director, cuando estaba investigando qué es aquello que la había predisposto históricamente. En la perspectiva de la prehistoria de aquello que determina nuestra experiencia presente, solamente son tomadas en consideración aquellas interpretaciones que han constituido normas o escuelas, o que han sido injustamente infravaloradas y merecen volver a ser rehabilitadas. La aceptación de una interpretación mediante otra que, tarde o temprano, llega a prosperar, es el movens de toda tradición, siempre que ésta no sea entendida como una mera acumulación, sino como proceso permanente de formación y transformación de cánones.

SM: ¿Quiere decir esto que la recepción de una interpretación es el vehículo que hace de ella un paradigma?

HRJ: Así es, en efecto. La hermenéutica literaria necesita para ello, así como la hermenéutica jurídica, de la noción de la concretización. Con ello se alude a lo siguiente: cuando, en un caso jurídico, se produce una condena, hay ocasiones en que las leyes y normas jurídicas disponibles no bastan para decidir el caso por subsumción (la aplicación directa de una regla). El legislador no pudo prever

todos los posibles casos particulares y se produce un vacío legal. Entonces, a la luz del caso particular, la norma debe volver a interpretarse. Esta reinterpretación es lo que la hermenéutica jurídica denomina concretización. El caso particular requiere que el significado general de una ley vuelva a concretizarse. Esta concretización se convierte, de inmediato, en modelo normativo para las subsiguientes decisiones. Posteriormente, podrá ser posible acogerse a esta decisión como precedente legal. Esto es lo que se denomina desarrollo progresivo del derecho, el cual juega un papel considerable en la vida jurídica. Su analogía con la formación de juicios estéticos está sólo un paso más allá. También aquí, una obra nueva requiere la reconcretización de las normas estéticas vigentes hasta la fecha, siempre y cuando la obra no se trate de una mera imitación. Las interpretaciones se convierten en normativas en la medida en que son comúnmente impuestas y reconocidas. Una interpretación que no convenza con el tiempo o no vaya más allá de erudiciones académicas, no tiene ninguna significación para la historia de la recepción.

WG: Pero tan pronto como se instale en la consciencia como potencial significativo, pasaría a formar parte de la historia de la recepción. Así es como llega a convencer alguna interpretación sólo después de un largo periodo de tiempo.

OP: ¿Qué importancia tiene el malentendido productivo? Si bien es un error, es un error paradigmático, al igual que algo que, con posterioridad, puede conducir a resultados estéticos significativos.

HRJ: La teoría de la recepción ha tenido tanto éxito, también fuera de Europa, por el hecho de haber sido capaz de justificar los procesos de apropiación en otras culturas de mejor manera que la mera teoría comparativa. Pero, desde luego: los malentendidos son productivos.

OP: No solamente existen los malentendidos productivos provocados por la interculturalidad o por un gran hiato diacrónico, como entre la antigüedad y la era burguesa, sino que también pueden producirse de manera sincrónica. Tengo el presentimiento de que Schumann malinterpretó radicalmente a Heine en varias de sus musicalizaciones sobre sus textos, filtrándolo consecuentemente a lo musical –y eso aun habiendo sido contemporáneos–. ¿Cómo ven tales puntos de convergencia?

HRJ: Justamente las musicalizaciones sobre textos de Heine son buen ejemplo

para ello, pues el propio Heine se distanció del romanticismo mediante la ironía. El malentendido productivo podría entonces consistir aquí en haber pasado por alto la ironía de Heine. Entonces vuelve a surgir una resonancia del romanticismo, una concretización de pleno derecho, aunque ya no corresponda a la intención de Heine. Ésta no tiene por qué seguir siendo la norma vinculante para las subsiguientes concretizaciones. La intención, es decir, el potencial significativo de una obra, es siempre más rico que la finalidad de su autor.

SM: ¿Y cuando existen manifestaciones explícitas acerca de lo que rodea a la obra?

HRJ: Entonces éstas serían una interpretación más entre otras. Esto es también el sentido que expresan las palabras de Schleiermacher: poder comprender mejor al autor de lo que éste se comprendió a sí mismo. Esto se explica muy bien mediante la idea de que toda comprensión tiene un horizonte. El que viene después tiene siempre una perspectiva suplementaria, pudiendo ver lo anterior a la luz de lo posterior.

WG: Yo no diría tanto que el que viene después tiene una perspectiva suplementaria, como que tiene o debe tener siempre, al menos, otras perspectivas.

GG: De esta manera podría incluso suceder, que algo del siglo XIX que no fuera tomado entonces como paradigma, pudiera establecerse como tal sólo con posterioridad a su época.

HRJ: Esto podría ser, tal y como muestra, entre otros, el ejemplo de Hegel en la recepción de El Rey Lear.

GG: Pero, ¿qué pasa entonces si ya no me queda ninguna competencia hacia prerequisites fundamentales de una obra musical antigua? Un buen ejemplo de estos prerequisites podrían ser los ya en desuso modos eclesiásticos de la música de la Edad Media o del Renacimiento, o el principio más cercano de articular procesos mediante cadencias armónicas. Alguien a quien le sean ajenos tales elementos del lenguaje musical pasará por encima de lo esencial en su escucha. ¿No debería hablarse aquí radicalmente de un malentendido?

HRJ: En este caso, sí. Pero hay también malentendidos que poseen la posibilidad de su esclarecimiento. En nuestra refinada hermenéutica occidental tenemos un enorme instrumental para describir también aspectos externos que,

probablemente, no pueden ser captados por la teoría inherente de la correspondiente cultura foránea.

WG: A su vez me gustaría resaltar, por no interrumpir siempre tales razonamientos con las malinterpretaciones que encuentro, que, justamente también en culturas menos cercanas, la mejor comprensión se produce mayoritariamente al comprender de otra manera, por lo que no se debería defender la existencia una posición de superioridad.

SM: Para terminar, tendría aún dos preguntas. La primera respecto a su crítica de Gadamer, la cual se basa en la noción de la fusión de horizontes y la categoría de la superioridad de lo originario en lo clásico. Mi pregunta: dentro de la historia de la recepción existen vacíos de recepción. Una obra desaparece y vuelve a aparecer en la historia de la recepción. El caso habitual es que se dé un contexto estético que invite a una nueva concretización y permita que la obra vuelva a desplazarse hacia el centro. Pero, ¿no podría ser imaginable que una obra pueda trascender tales vacíos de recepción y, aunque la época no sea lo suficientemente madura para ello, forzar directamente la nueva recepción debido a la superioridad de lo originario?

HRJ: A no ser que usted me aporte un ejemplo contundente, en la tradición literaria no me parece imaginable un caso así. La tradición, al no poder ser implantada por sí misma (con esta premisa comienza La historia de la literatura como provocación), no necesita tampoco forzar ninguna recepción. Por una sencilla razón, de la que sólo con posterioridad tomé plena conciencia: porque la comprensión estética viene caracterizada a través de la voluntariedad. Se puede forzar a alguien a que se arrodille ante un ídolo, pero no a que lo admire. Esto es aplicable a cualquier objeto estético. La admiración prescrita, así como el culto prescrito de lo clásico, es una contradicción en sí misma. La imitación de lo antiguo siempre ha sido –incluso en el punto culminante del Renacimiento– aemulatio en la imitatio, el intento secreto de liberarse de la «anxiety of influence» (Harold Bloom) a través de la recepción productiva.

SM: ¿Podría ser de su conformidad si se quisiera conservar la categoría de la superioridad de lo originario? La apertura, complejidad, variedad y posibilidades de concretización podrían, por ejemplo, ser un posible criterio de esta superioridad de lo originario. ¿Podría verse esto así?

HRJ: La categoría de la superioridad de lo originario de Gadamer es una

reformulación posterior (en el epílogo a Verdad y método, de 1973)* de su anterior determinación de la tradición como «acontecimiento de transmisión», que él mismo contradijo en otra ocasión con su determinación activa de la comprensión. Si usted quiere caracterizar el «texto eminente» a través de apertura, complejidad, variedad y posibilidades de concretización, entonces se ha deshecho ya del substancialismo de su concepto de clásico («lo clásico es algo que se significa a sí mismo»). No casualmente se describe también a lo clásico, desde Winckelmann, por medio de su inalcanzable y autosuficiente simplicidad («noble sencillez y apacible proporción») –una totalidad perdida, bien entendido, que ya presupone la moderna experiencia de la separación entre hombre y naturaleza (la actitud sentimental que en el arte de los Griegos buscaba el arquetipo de lo ingenuo)–. Creo poder acogerme a Gadamer, contra Gadamer, si, en lugar de partir de la idea de tradición como fusión de horizontes, parto de su determinación activa de la comprensión, y trato de concebir la experiencia estética en su capacidad de transmisión de horizontes entre pasado y presente, entre esferas del mundo, así como en la comunicación entre Yo y Tú. La tradición no aparece entonces ya más como una apertura gradual del sentido dado (en su integridad originaria) de textos eminentes, sino –tal y como Hans Blumenberg hizo ver de manera tan deslumbrante en su Trabajo sobre el mito–* como un proceso en el que sólo el trabajo progresivo e inacabable de la apropiación alarga el campo de acción de la posible experiencia y aporta una riqueza de sentidos que supera ampliamente la presunta plenitud de lo originario, proporcionando al texto eminente su autoridad a partir de su creciente reconocimiento.

SM: Mi segunda pregunta: en el último de sus textos que yo conozco, me llamó la atención que usted comienza ahora a acentuar conexiones entre el cambio de paradigma originado a través de la estética de la recepción, y el cambio de paradigma causado por la confrontación modernidad / postmodernidad. Esto me parece muy esclarecedor. Cuando se observan las historias de la concretización en el proceso de recepción y su variedad –esto serían procesos análogos a fenómenos como los que Jencks denomina con el concepto de la multicodificación. . .

HRJ: . . . una manifiesta analogía. Yo también lo veo así.

Notas al pie

¹ El principio del coloquio enlazaba directamente con mi ponencia «Shakespeare en el cambio de horizontes de la Modernidad. Una historia de la recepción del King Lear (v. cap. 7).

² Cf. Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Editado por Hermann Danuser y Friedhelm Krummacher, Laaber, 1991, p. 13 (Kolloquium Hannover 1988, en la que esta analogía, a pesar de todo, apenas fue discutida).

* [«Textur» en el original. Un uso un tanto atípico del término (cuya connotación en alemán es prácticamente equivalente al castellano) con la que el ponente parece querer referirse a la estructura subyacente de toda obra musical, aquella que nunca deja de ser común a todas las interpretaciones. N.T.]

³ Cf. mi Lectura de Dante, v. cap. 6.

* [Evolución y técnica. Edición española en traducción de Ana Agudo Méndez-Villamil en dos volúmenes: Tomo 1: el Hombre y la materia. Tomo 2: el medio y la técnica. Taurus Ediciones SA, Grupo Santillana. Madrid (Taurus), 1988. N.T.]

⁴ [Encantamientos o hechizos medievales escritos en alemán arcaico alrededor de los siglos IX o X en forma de versos. N.T.]

⁵ Véase. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1982, II A, Cap 6. [Experiencia estética y hermenéutica literaria, Taurus, 1986, Madrid. N.T.]

⁶ Hans Blumenberg. Matthäuspassion, Frankfurt, 1988.

⁷ Gaetan Pico, Introduction à une esthétique de la littérature I, París, 1953, p. 90.

⁸ Véase. Ib. nota 5

⁹ En respuesta a Heidegger: «Una verdadera explicación nunca entiende el texto

de manera distinta a cómo lo comprendió su autor, pero sí de otra manera. Ya sólo este “otro” debe ser de tal forma que llegue a lo mismo que a lo que llega la reflexión del texto» (V. ib., nota 5, p. 670).

* [«Stille Musik» en el original, que tiene una acepción en la que entraría tanto lo quieto o estático, como lo suave o silencioso. N.T.]

* [En realidad, el epílogo al que se refiere Jauss no es de 1973, sino de 1972. N.T.]

* [Edición española en Trabajo sobre el mito, Paidós, Barcelona, 2003.

El paradigma de las ciencias humanas en el diálogo entre disciplinas

Si se confronta a las ciencias humanas con la pregunta de qué pretensión fundamenta su actividad científica o, más concretamente, qué planteamientos las guían, qué accesos abren al conocimiento, qué métodos han desarrollado y han puesto a disposición de la investigación –en una palabra, por qué se puede afirmar que hoy como ayer son indispensables para el propósito de una cultura científicamente reflexiva–, entonces se pueden alegar buenas razones para la siguiente tesis.

Es característico de las ciencias humanas –como atestigua contundentemente su prehistoria– que, en el proceso de formación de las disciplinas científicas, trasciendan su objeto mismo, pero que a la vez sean integradoras, y no menos importante, dialógicas. De estas tres funciones no sólo procede la contribución histórico-científica de la tradición precedente tanto de las Humaniora como de la facultad de los artistas de antaño (el llamado Trivium). En la renovación de estas funciones descansa también –según la tesis de este capítulo histórico-metodológico– la oportunidad de una nueva definición de las ciencias humanas en su forma contemporánea, que partió de la reforma humboldtiana, que fue arrollada como institución por el proceso social de la modernización y la democratización y es hoy día más cuestionada que nunca. Las ciencias humanas, por su propia idiosincrasia, trascienden límites. Esto lo muestra ante todo su origen en la historia de la filosofía occidental. En tanto que dio prioridad a la pregunta abierta frente a la respuesta segura, la filosofía desde los griegos ha ido ampliando continuamente los límites de lo conocido. La filosofía, al dejar al criterio de los especialistas la elaboración de los ámbitos de saber abiertos por ella, ha impulsado la formación de las especialidades científicas: por ejemplo, la psicología, la politología, la sociología, la etnología, fueron durante mucho tiempo disciplinas concebidas por la filosofía antes de que consiguieran alcanzar en el siglo XIX el estatuto de disciplinas autónomas¹. En la misma medida, trascendieron los límites más adelante la historia, la lingüística, la teoría de la

literatura y la estética. Hoy conviene recordarlo más todavía, en tanto que el futuro de las ciencias humanas se contempla sobre todo de forma reduccionista como conservación de la tradición y como compensación de los daños causados por la modernización.

Las ciencias humanas trascienden límites por su propia idiosincrasia y son, en la misma medida, integradoras. Han proporcionado al sistema europeo más antiguo de ciencia el fundamento de todos los estudios con el Trivium, la unión de lógica, gramática y retórica, la educación en los correctos pensar, escribir, leer y hablar. Han situado el conocimiento de la verdad por sí mismo por encima del interés práctico de la educación después de que, con la reforma humboldtiana, la inferior de las antiguas cuatro facultades, la llamada facultad de los artistas, se situara como facultad superior, por delante de las facultades de teología, derecho y medicina, la nueva Facultad de Filosofía. La distinción de la filosofía en la «disputa de las facultades», según una aguda formulación de Kant, no debería significar nada menos que el hecho de que la filosofía revoca «toda legislación del gobierno» y la subordina a la legislación de la razón². Como consecuencia de la reforma humboldtiana, ha permanecido con esta intención el principio integrador –aunque éste ha sido cada vez más abandonado–, de que dicha reforma confrontó la obstinación de las disciplinas con la demanda de resituar todo saber específico en el horizonte abarcante del «espíritu objetivo», por lo que filosofía, historia, sociedad, lengua y cultura, uno tras otro, debían contribuir a la síntesis de las ciencias rectoras.

Las ciencias humanas son, por su propia idiosincrasia, dialógicas. La hermenéutica, su principio metódico común, ha servido a la transmisión y conservación del sentido de los textos canónicos como arte del comprender, interpretar y aplicar. Como hermenéutica dogmática ha hecho también posible el diálogo entre texto e intérprete, pasado y presente, en la mediación entre tradición y aplicación. La hermenéutica moderna no surge por casualidad en el tiempo de las guerras civiles confesionales, cuando a la pretensión teológica de la única interpretación correcta se le opuso el principio históricofilológico de la múltiple interpretabilidad³. Tal hermenéutica ha realizado con Schleiermacher el paso del texto al discurso y con ello se ha emancipado como hermenéutica dialógica y a la vez universal, tanto de las normas de exégesis bíblica como de las de la exégesis jurídica. Las ciencias humanas son, según esto, dialógicas en la medida que que incorporan la autocomprensión del que interpreta, que sólo puede reconocerse en la confrontación con lo extraño en tanto que un entenderse en el otro⁴. Esto vale en la misma medida para el comprender del discurso del

interlocutor como para la comprensión de la tradición y de la cultura. También la propia cultura –y hoy sobre todo la eurocéntrica–no deviene objeto de la reflexión científica simplemente en la preservación de su identidad, sino sobre todo y propiamente, en diálogo con otras culturas: «El significado central que las ciencias humanas tienen para la Modernidad no consiste en compensarla, sino en realizarla, la ejecutan: la cultura moderna es una cultura científicamente reflexiva»⁵.

La tesis de que la definición que actualmente se ofrece de las ciencias humanas como ciencias de la cultura podría partir de una renovación de su paradigmática 1) integradora, 2) dialógica, 3) que trasciende límites, tiene que explicarse a partir tres perspectivas.

I. La paradigmática integradora de las ciencias humanas

La montaña que crece sin cesar en saber, en perspectivas que uno debería seguir, en reglas que uno debería aplicar, multiplica las dificultades de todas las ciencias y artes; por otro lado, se originan nuevas capacidades que permiten equilibrar de nuevo dichas dificultades [...] La matemática y la física, por ejemplo, son ciencias cuyo yugo pesa más y más a los eruditos de modo que al final uno quisiera preguntar si no debería renunciar Pero los métodos se multiplican al mismo paso que el paso del tiempo. El mismo espíritu que perfecciona nuestro conocimiento de las cosas en tanto que les añade nuevos puntos de vista, perfecciona también los modos de concebir mejor su suma creciente a través de procedimientos sumarios. El espíritu de la investigación moderna puede ambas cosas: tanto extender cada vez más el dominio del conocimiento, como, a la vez, crear nuevos medios para superar de nuevo la amenazante inabarcabilidad (Fontenelle 1688)⁶.

La cuestión de si la ciencia deviene inabarcable no sólo se ha vuelto acuciante en nuestro tiempo. El crítico citado, quien concibió tan agudamente el nervus rerum del problema, la planteó hace ya trescientos años. Fue el filósofo y poeta Fontenelle, un precursor de la ilustración. Su respuesta sigue siendo digna de

reflexión porque concibe el proceso del conocimiento científico de un modo que hasta entonces había sido menos atendido en la historia de la ciencia: el progresar del conocimiento liberado también ha sido sazonado en la inmensa acumulación del saber con los métodos de su simplificación y dominio, de la revalorización del antiguo saber a la luz de nuevos planteamientos. Es propia del proceso de la ciencia moderna la idea última constituyente de unidad, pero también la fuerza totalizante de una economía inmanente de diferenciación y reintegración que satisface la expectativa de «considerar a la ciencia como algo no del todo inventado y nunca completamente inventariado»⁷. Por contra, la demanda de reestablecer la unidad perdida de todas las ciencias es nostálgica – un nuevo mito de ‘pérdida del centro’ o, más exactamente, de la inocencia cosmocéntrica–. Pues esta demanda ignora que la unidad antropocéntrica de la antigua metafísica europea ha sido el precio que había que pagar en el mundo postcopernicano para la emancipación de la ciencia en la Modernidad. Ningún acceso especulativo a la totalidad, tampoco la confianza en la unidad de la racionalidad científica o el modelo lógico de una ciencia unitaria, está en condiciones de satisfacerla de nuevo según la síntesis última de la filosofía idealista o de la filosofía materialista⁸.

Con todo, la filosofía en la Universidad Humboldt ha percibido la función integradora de la disciplina clave de garantizar enciclopédica y normativamente la unidad de todas las disciplinas, de los ámbitos de la historia como de los de la naturaleza. La filosofía no sólo tenía que procurar propedéuticamente «los fundamentos de todo lo que allí se lleva a cabo»⁹, también le competía a ella el determinar el nivel teórico de la contribución científica. Ella encarnaba la «universidad por excelencia», mientras que el derecho, la medicina y la teología tan sólo debían ser «escuelas especiales» para una indispensable praxis¹⁰. Que «el concepto general de su arte precede al ejercicio de dicho arte», que el concepto de derecho, por ejemplo, «debe ser ya antes descubierto por el filosofar»¹¹, fundamenta el primado de la filosofía ante las otras tres facultades. Por el mismo motivo, el memorial de Schleiermacher quería otorgar el título de doctorado sólo en filosofía o en relación con la filosofía¹².

La filosofía ha descendido paso a paso desde esta posición cumbre a su actual forma como una entre otras disciplinas. La función integradora de la ciencia clave la reclamaron para sí ya pronto en el siglo XIX la historia, luego la psicología y después la sociología y, finalmente, la lingüística. Si este papel puede ser reclamado hoy de nuevo por una única disciplina, todavía está por decidir.

El triunfo del historicismo quedó demostrado alrededor de 1850 con el surgimiento de nuevas disciplinas como la historia del derecho, la historia del arte, la historia de las religiones o la historia de la filosofía. La psicología, después de que en los años sesenta la facultad de ciencias naturales se hubiese separado de la facultad de filosofía, se erigió en ‘ciencia natural espiritual’ y, con ello, en ciencia básica entre espíritu y naturaleza, antes de convertirse en una pura ciencia de la conducta¹³. La sociología, fundada sobre su tradición francesa como una ciencia natural de la vida social, reunió en su seno los métodos filosóficos, históricos, económicos y jurídicos. Con la esperanza puesta en esta función integradora, Carl H. Becker, ministro prusiano de educación y ciencia entre 1925 y 1930, quiso establecer cátedras de sociología para despertar el pensamiento sintético de los estudiantes¹⁴. Con el cambio de paradigma de los años sesenta, el abandono del estructuralismo de los métodos histórico-filológicos, la ciencia lingüística sincrónica iniciada por Saussure se convirtió en la disciplina clave de las heterogéneas disciplinas afectadas. Aun en el crecimiento incontrolado del actual sincretismo metodológico es notorio que, por causa de la insuficiente pretensión de la informática de ser la ciencia base del futuro, disciplinas hasta ahora marginales como el psicoanálisis, la semiótica cultural, la antropología histórica y la teoría de la comunicación, son llamadas a superar el abismo entre naturaleza e historia, entre métodos descriptivos formalizantes y comprensivos interpretativos.

Si se observa la historia del método en sentido estricto, el desarrollo de las ciencias humanas desde la ilustración muestra un proceso que, de hecho, se deja describir mejor con la economía del saber progresivo de Fontenelle. La teoría, en comparación tan moderna, y hoy tan exitosa de las revoluciones científicas de Thomas S. Kuhn (1967), que explica el proceso del conocimiento científico a partir de cambios de paradigma discontinuos, está demasiado orientada unilateralmente a las ciencias naturales para poder ver a partir de dicha teoría cómo en las ciencias humanas el imponerse de lo nuevo comprende invariablemente también la reapropiación de lo viejo. Aquí un cambio de paradigma se cuida de no desvalorizar radicalmente sin más la metodología dominante hasta entonces y los resultados por ella producidos, ni de relegar el saber anticuado al museo. Aquí el nuevo paradigma se cuida de dar un uso distinto a lo antiguo agotado en sus resultados, de organizar nuevamente el saber analítico relegado con la fuerza de las síntesis simplificadoras y de ponerlo al servicio del interés actual a partir de preguntas todavía no formuladas.

Esto vale de antemano para tres ramas del saber que fueron elevadas a objeto de

investigación por un nuevo interés por la cuestión en la Ilustración. Dicho interés fundo con ello las disciplinas modernas de la historia de la filosofía, la antropología histórica y la estética¹⁵. Hacía tiempo que la historia, como acumulación del saber del pasado y como repertorio de ejemplos, no era tenida por ciencia. No lo fue hasta que Voltaire integró la pluralidad de historias fácticas, la historia de los monarcas, de los estados y de las guerras, en una filosofía de la historia, con el argumento de que no son las acciones políticas, sino el abrir la mirada a la transformación de las costumbres y a los logros de las artes lo que permitiría medir la grandeza y la miseria de la historia de la humanidad y daría sentido a la acumulación de hechos, que no sólo se ocuparía de la memoria, sino también del pensamiento y del gusto¹⁶. En la misma época se cruzó el umbral de una historia natural antigua a una moderna historia de la naturaleza: de la etnología comparada surgió una antropología histórica que intentó reconstruir la prehistoria de la humanidad a partir de las crónicas de las costumbres de los indígenas del Nuevo Mundo y de la tradición vista en paralelo de la antigüedad griega e israelí –una historia de la naturaleza humana que renunció tanto al canon humanístico de la perfección griega como al carácter privilegiado del pueblo escogido de israel–. La singularización de las historias en una historia fue proseguida por la singularización de las artes en un arte declarado autónomo, introducido por Baumgarten, quien fundó la estética como ciencia del conocimiento sensible, y que fue proseguido por la «Geschichte der Kunst des Altertums» de Winckelmann, el paradigma de una historia que debía traer por completo a la contemplación la esencia del arte y el concepto de lo bello en su desarrollo histórico.

La función integradora de las ciencias humanas queda completamente evidenciada por este cambio de paradigma en el punto álgido de la ilustración europea. Si se quiere ver el nacimiento de las modernas ciencias humanas ya en el surgimiento de estas tres disciplinas ciencias humanas, entonces historia y naturaleza del hombre estarían aquí todavía reunidas en una paradigmática, mientras que en el siguiente gran cambio de paradigma, el del idealismo alemán, al que se remite por regla general la moderna concepción de las ciencias humanas, se empezaría a escindir el mundo histórico de la naturaleza (como lo «Otro del Espíritu»). Las tres disciplinas modernas, historia, antropología y estética, forman ya en la primera obra de Vico la unión constitutiva para su «Scienza Nuova» ('Nueva Ciencia'). Aunque ésta permaneció más bien desconocida en el siglo XVIII, anticipó el fundamento moderno de las ciencias humanas. Pues aquí se toma por primera vez la visión del proceso histórico en su totalidad como un trabajo del espíritu humano para fundamentar la tesis «de que

el hombre por sí mismo engendra con el mundo cultural a la vez su propia naturaleza histórica»¹⁷. El derecho propio de las ciencias humanas, el propósito de su conocimiento, que abarca historia y naturaleza del ser humano, no ha vuelto a ser tan amplia y estrictamente fundado. Parece necesario recordarlo hoy, cuando existe con derecho la esperanza de que la dispersión y aislamiento de la investigación en ciencias humanas haya de enmendarse cuanto antes y con pleno sentido a través de una antropologización del saber.

Si preguntamos por qué métodos fueron desarrollados por las ciencias humanas desde su establecimiento como disciplinas científicas, hay que partir del paradigma histórico-filológico. El acceso histórico que abren el lenguaje y la escritura a los testigos del pasado, por el que la distancia temporal a un nivel lingüístico más antiguo puede ser superada por la interpretación gramatical, es común a todas las ciencias textuales. El método histórico-filológico ha quedado como instrumento insustituible del comprender, aun cuando luego otros paradigmas descriptivos (como el formalista, el estructuralista o el de la crítica lingüística) prefirieron un acceso sistemático. Las ciencias humanas se constituyeron como disciplinas bajo el primado del historicismo –al contrario que el pensamiento normativo de la sabiduría humanística, que el racionalismo taxonómico de la enciclopedia francesa y que los sistemas especulativos del idealismo alemán. La revolución científica del historicismo ha descanonizado todos los textos canónicos sin excepción y los ha subordinado a una hermenéutica universal, conforme a la cual todas las épocas históricas debían ser contempladas como iguales de derecho («igualmente inmediatas a Dios», según la famosa máxima de Ranke). El objeto de la ciencia arqueológica que se estaba estableciendo por sí misma (y que así se llamaba a sí misma) no era ya la autoridad de los antiguos clásicos y sus obras, el modelo intemporal de la educación humanística, sino la cultura histórica de griegos y romanos. En las ciencias humanas se da entretanto el caso, apenas pensable en las ciencias naturales, de que un paradigma históricamente terminado pueda ser renovado. Así ocurrió con el paradigma normativo del clasicismo en la investigación de los topoi o de la tradición a los que se remitió la filología y su exégesis nacional en el tiempo de Hitler. Fue llamado de nuevo a la vida por Ernst Robert Curtius (en *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948) para demostrar la permanencia y el carácter imperecedero de la sustancia cultural antigua, lo que sólo debía ser obtenido por el precio de un regreso a arquetipos supuestamente atemporales.

Tampoco fueron la teoría lingüística racionalista de la Ilustración o su concepto

de una gramática universal los que fundaron la ciencia lingüística como disciplina científica, sino la pregunta histórica por el origen de las familias lingüísticas, por la diversidad de sistemas lingüísticos y por el desarrollo histórico de los lenguajes nacionales. El nuevo interés en el problema correspondía a la fascinación de lo desconocido, primitivo, con la que el Romanticismo intentaba oponer resistencia a la sobrecarga debida al saber organizado¹⁸; ese mismo interés, empero, bloqueó la fundamentación sistemática de la ciencia lingüística que tuvo que esperar a la teoría lingüística sincrónica de Saussure (1907). La relación de tensión aquí manifestada entre los métodos histórico y sistemático caracteriza la paradigmática de las ciencias humanas en su totalidad. Las jóvenes filologías seguían tanto el modelo de la arqueología clásica que estaban completamente centradas en la literatura antigua y excluyeron la contemporánea del canon científico. A la sazón, la filología antigua había intentado colocar el método histórico-filológico en el marco de una ciencia de la cultura –recogiendo de nuevo la tradición enciclopédica de la Ilustración– ciencia que ya August Boeckh quería fundar en una semiótica avant la lettre o como un «arte de explicar todos los tipos de signos»¹⁹. Los fundadores de la filología antigua vieron su corazón teórico-científico en la coordinación funcional de la hermenéutica en gramática y crítica, una sistemática en la que la interpretación hermenéuticamente reflexiva tenía que mediar entre análisis del lenguaje y crítica textual. Este enfoque sistemático de las antiguas enciclopedias de la filología merecía ser incluido en las reflexiones contemporáneas acerca de la reforma de los estudios filológicos. A medida que las nuevas filologías sucumbían a su «trauma de nacimiento nacionalista»²⁰, se extraviaron tanto que en sus representaciones cada vez más amplias de las literaturas nacionales perdieron la conexión con la reflexión hermenéutica, la teoría y la crítica de su propio hacer.

El comprender histórico sacrificó en el siglo XIX su fuerza integradora a medida que la idea universal de la filosofía ilustrada de la historia se descompuso en la pluralidad de las historias de las identidades nacionales y que la Escuela Histórica, que se estableció en contra de la desacreditada por especulativa filosofía de la historia, sacrificaba la forma estética de figurarse lo pasado al ideal de exactitud del positivismo. El paradigma positivista, construido ingenuamente al modo de la ciencia natural empírica, no era ningún método autónomo de las ciencias humanas, sino la reducción del historicismo a las causalidades de una probada ciencia normal. El positivismo, con su confianza en los hechos y su ceguera teórica, con una próspera investigación por la verificación fáctica de las fuentes y de la influencia, ignoró tanto el carácter

artístico como la función social e influencia de las obras, cortó el hilo entre la cultura pasada y presente (todavía no susceptible de ser tenido por científica), ha determinado hasta el presente el juicio negativo sobre la ingenuidad metodológica de las ciencias humanas.

El abandono del positivismo llevado a cabo en la filosofía por Husserl, Bergson y Croce se abrió paso en la ciencia lingüística casi imperceptiblemente con la fundamentación de Saussure de una ciencia lingüística sincrónica que rompió con el primado del paradigma (por lo demás ya agotado) de la gramática histórica. Al mismo tiempo, la historia del arte y la historia de la literatura convencionales fueron puestas en cuestión por los paradigmas de método estético-formales relativos a la obra y al estilo. A éstos pertenecían la estilística inaugurada por Karl Vossler y Leo Spitzer, la teoría del arte como pura visibilidad elaborada por Konrad Fiedler y la teoría del arte como procedimiento desarrollada por la escuela rusa de formalistas. El método estético-formal, con el que las disciplinas artísticas hasta el momento casi orientadas sólo históricamente, aceptaron el reto de las vanguardias estéticas, no sólo rescató la estética para la praxis de la interpretación de su aislamiento como ámbito de la filosofía; con ello creó también un inestimable instrumento de trabajo que permitía hacerse cargo metódicamente tanto de la percepción estética y el efecto de las obras de las artes como de las formas simbólicas, de formaciones que trascienden estilos individuales, de género y de época. De este modo, ha dado un impulso para convertir las historias nacionales convencionales de las artes (además, amenazadas ideológicamente) en ciencias del arte sistemáticamente fundamentadas.

Lentos procesos de implementación no son raros en las ciencias humanas. Esto vale para la historia de la cultura programada en la misma época por Karl Lamprecht: una revocación del primado de la historia política y de la historia de los acontecimientos con la que se instituyó la ‘crisis del historicismo’, pero que no encontró reconocimiento académico hasta la historia social, que se formó en los años sesenta, y la historia de las mentalidades se remitieron a sus ‘predecesores’. Esto vale en cierta medida también para la teoría lingüística sincrónica de Saussure, cuya recepción estaba bloqueada desde los años veinte y cuya gran hora no llegó hasta después de 1945. Fue el llamado ‘linguistic turn’ con el que no sólo se rompió el primado de la ciencia lingüística histórica, sino por el que un paradigma de las ciencias espíritu fue recibido mucho más allá de los límites disciplinarios lingüísticos en todas las disciplinas antropológicas. El modelo de Saussure fue el corazón del paradigma estructuralista que dominó el

campo de investigación en los años sesenta desde la etnología hasta las ciencias textuales. El método estructuralista se caracteriza por el primado de lo sincrónico sobre lo diacrónico, del sistema sobre el acontecimiento, del plexo de relaciones sobre el sujeto, de la ordenación del lenguaje (langue) sobre el habla singular (parole). El principio del método estructuralista ‘de lo particular no hay ninguna ciencia’ (de singularibus non est scientia) ha clasificado rigurosamente los procedimientos de descripción y los ha enriquecido heurísticamente –en el hallazgo de analogías, diferencias y operaciones de pensamiento–. Parecía liberar al conocimiento de la sobrecarga del saber histórico, pero quedó pronto asimilado a una nueva simbiosis entre estructura y acontecimiento, entre historia social e historia conceptual²¹ –conocimiento ya anticipado en 1928 por Jakobson y Tynjanov de que «todo sistema se presenta necesariamente como una evolución y, por otro lado, la evolución tiene por fuerza el carácter de un sistema»²².

Al giro lingüístico le siguió en 1969 el giro semiótico. Como ciencia universal de los sistemas de signos igualmente concebida por Saussure, el paradigma semiótico ha superado el plano de la manifestación lingüística, ha salvado el abismo entre, por una parte, el texto como mundo inmanente al lenguaje y, por otra, el mundo como texto legible y ha introducido una reconversión de las ciencias humanas históricas en ciencias de la cultura sistemáticas²³. El procedimiento semiótico tuvo éxito mucho más allá de las ciencias humanas; al echar mano a sistemas de signos no verbales hizo posible el concebir metódicamente los problemas tanto de la investigación psicológica y biológica de la ciencia de la conducta como del diagnóstico médico. Proporcionó conocimientos matemáticos y cognitivos en la sintaxis de lenguajes de signos y fundó la relación de código e información en la ingeniería de comunicaciones. El método semiótico se ha mantenido por más tiempo en un campo que hasta esta hora ha seguido siendo un atolladero para las disciplinas filosóficas: los modernos medios de masas. Ha opuesto a la información, categoría concebida al modo de la física (la relación unilateral entre emisor y receptor, señal y modulación), la categoría intersubjetiva de la comunicación (la relación recíproca de producción y recepción, de distribución e interpretación de signos) y, con ello ha puesto a la vista el cambio entre el «mundo de señales» sin sujeto y el intersubjetivo «mundo del sentido»²⁴, que desde entonces es la distinción fundamental de la ciencia de la comunicación que se está gestando.

El paradigma semiótico, que de nuevo se vuelve hoy cada día más hacia la hermenéutica que originalmente negó, podría estar con ello también en situación

de retomar la vehemente crítica a las ‘afirmativas y conservadoras ciencias humanas’ y de disciplinar la crítica que fue desarrollada por la materialista crítica de la ideología, el cada vez más extendido psicoanálisis y el recientemente llamado deconstructivismo. Estas tendencias que provisionalmente accedieron a la fama de ciencias salvadoras, pusieron en cuestión conjuntamente las premisas tradicionales de la comprensión de sentido histórica, biográfica y estética: la posibilidad de identificar las correlaciones entre sentido y signo, significado y referencia, del texto. Cuestionaron la transparencia de la constitución y de la comunicación de sentido mismas: la crítica de la ideología por su reducción de todas las manifestaciones espirituales a determinantes de la cultura material y de ocultos intereses de dominio, el psicoanálisis por poner en juego procesos elementales del inconsciente contra la autorrepresentación de la vida consciente, el deconstructivismo por una crítica radical al primado orientado al sujeto de la razón (logocentrismo), que incansablemente intenta desenmascarar la imagen engañosa del signo y de los procesos sýnicos. En la medida que la semiótica se comprenda a sí misma como una teoría universal, hermenéuticamente reflexiva, de la comunicación a través de los signos, puede abarcar completamente la doble estructura de sentido manifiesto y sentido latente, por la que –como ya observó Schleiermacher–²⁵ todo comprender ha de partir de la posibilidad del malentendido, sin renunciar con la destrucción de la presunta identidad entre signo y sentido al reconocimiento de su diferencia, a la constitución del sentido como dimensión de la comunicación interpersonal. Cuando se trata hoy de reactivar la función integradora de las ciencias humanas para el diálogo de las disciplinas, como esta mirada retrospectiva ha intentado explicar en el cambio histórico de su paradigmática, puede remitirse de nuevo a sus disciplinas clásicas: a la filosofía que, en contra de una pretensión científica unitaria, pero también contra una distribución exclusiva del trabajo entre ciencia y filosofía, se encarga de los problemas de mediación entre las esferas de la ciencia, la moral y el arte, para hacer posible una comprensión orientada a pretensión de validez para la praxis comunicativa cotidiana²⁶ ; a la lingüística, en tanto que abandona el autocomplaciente universum del lenguaje e integra sus independizadas ramas de investigación en la pregunta directriz por la dimensión antropológica del lenguaje²⁷ ; a la ciencia del espíritu, en tanto que emplea su tradición eurocéntrica concibiéndola particularidad de las culturas extrañas y reuniendo en la reconstrucción de la realidad vital histórica a las disciplinas adyacentes en preguntas antropológicas comunes²⁸ ; a la teoría de la literatura, en tanto que recoge una olvidada herencia humboldtiana, cuando es comprendida no como un mero oficio de autocomplaciente interpretación de textos, sino «como el medio

artificial universal de toda comprensión»²⁹ y con ello a la vez como mediadora de la formación estética³⁰.

II. La unidad dialógica en la nueva disputa de las facultades

En estos contextos puede ser sólo una apariencia vacía, como si algún científico viviera encerrado para sí en solitarios trabajos e investigaciones. Más bien, la primera ley de todo empeño orientado al conocimiento es: comunicación [. . .]. Por ello deben formarse por sí mismas, desde el puro afán de conocimiento allí donde éste realmente se despierte, todas las conexiones necesarias con arreglo a su satisfacción, así como los distintos tipos de comunicación y la comunidad de todas las ocupaciones; y sería erróneo creer que todas las instituciones semejantes, como parece ahora, sólo podrían ser obra del Estado (Schleiermacher 1808)³¹.

La actual necesidad del saber se ve en primer término no sólo en la descomunal multiplicación de lo conocido, que hoy ningún erudito universal puede abarcar, sino también en la multiplicación indómita, especialización y establecimiento de disciplinas, materias y especialidades. Su establecimiento institucional se ha acompañado con la ambición de lenguajes técnicos propios, a menudo esotéricos, y ha dificultado considerablemente la comunicación y cooperación no sólo entre ciencias científicas y hermenéuticas, sino también, tras su disolución, entre disciplinas que en la agrupación de las antiguas facultades todavía podían entenderse.

El proceso histórico de las instituciones es descrito desde el siglo XIX comúnmente como un camino desde la antigua universidad, encerrada en sí misma, de lecciones magistrales a la moderna, progresivamente diferenciada, universidad del trabajo. Según esto se han ido separando de la agrupación de las cuatro clásicas facultades (Filosofía, Teología, Derecho, Medicina), una tras otra: primero las facultades científico-naturales; luego las facultades de ciencias políticas, económicas y sociales; algo más tarde, alcanzaron autonomía las escuelas técnicas superiores; a la vez que también se ponen en pie distinguidas

instituciones dedicadas a la investigación (como los institutos Kaiser-Wilhelm, más tarde los Institutos Max-Planck) fuera de las universidades³². Después de 1960 y como consecuencia de las reformas y de las nuevas fundaciones en expansión, las nuevas facultades se han constituido como unidades autosuficientes de investigación y docencia, y con la disolución de la interdisciplinar facultad de filosofía se ha despedido tácitamente la idea universal de ciencia. El salvaje crecimiento en el que hemos entrado se ilustra por la última estadística con la fantástica cifra de 4.000 materias en lucha por el prestigio de la cientificidad que la Deutsche Forschungsgemeinschaft intenta recoger con las 172 especialidades dignas de promoción.

El precio institucional por el beneficio de la progresiva diferenciación disciplinar se hizo patente cuando se observó la falta de una instancia general que podría haber roto el egoísmo disciplinar de las autónomas ‘unidades de docencia e investigación’. Las nuevas facultades exigieron nada menos que las mismas prerrogativas que las antiguas facultades, pero sin poder cumplir su deber más importante –la formación de consenso entre los intereses y demandas de las distintas disciplinas y grupos–. Una república de eruditos presupone el reconocimiento recíproco tanto de personas libres e iguales como de su ciencia; la tan a menudo devenida en ‘Facultad-Uni-Disciplinar’ es institucionalmente una contradicción en sí misma («Quien sólo entiende de química, ni siquiera esto lo entiende del todo», según la conocida sentencia de Justus von Liebig, cuyo instigador había sido Lichtenberg).

Esta tétrica imagen requiere una revisión junto con la queja de que en la incontenible multiplicación del saber, y la a su paso mantenida diferenciación de las disciplinas, se han perdido la idea de la unidad de la ciencia, el ethos sustentador y la autocomprensión integradora de la antigua universidad europea. Pues a la pérdida indiscutible de la idea especulativa de una verdad científica pueden oponérsele beneficios en el mantenimiento de la historia de la ciencia. El cambio acelerado del saber antiguo en nuevo y su dominio por la fragmentación de disciplinas cada vez más especializadas no sólo –como se ha mostrado– se contrarrestó con la función integradora de los métodos interdisciplinarios, sino también con una disciplinización inherente de nuevas especialidades en ningún modo surgidas sólo del crecimiento desenfrenado. La pretensión de conocimiento independiente, adecuado metódicamente al nuevo y específico objeto de conocimiento, tenía que acreditarse frente a las facultades establecidas. Cada ampliación y reestructuración en el sistema de las ciencias traía consigo nuevas exigencias de cooperación en la distribución del trabajo y, con ello, se

ponía en marcha un diálogo interdisciplinar continuo de las facultades implicadas. En la nueva disputa de las facultades se desarrolló un principio de una unidad dialógica del conocimiento científico, dinámica nunca del todo realizada, que sustituyó a la unidad especulativa y sistemática de la verdad científica.

El cargo de idealismo, ya moneda de uso corriente, ha permitido olvidar en la crítica a la concepción humboldtiana, abreviada en la fórmula (a menudo mal comprendida) de «soledad y libertad», que el principio dialógico en la ciencia y la formación ya había sido una pieza fundamental de dicha reforma universitaria. Puesto que la primera ley de todo conocimiento es el remitirse a la comunicación y el depender del reconocimiento de otros, como argumenta la cita traída a colación de Schleiermacher, el discurso científico no puede ser monológico, sino sólo dialógico. El origen del principio del conocimiento dialógico en las ciencias humanas es evidente: es el diálogo platónico (que Schleiermacher despertó de nuevo a la vida con su traducción). Lo mismo exigió Fichte, que «la enseñanza científica se transformara de la forma de un discurso fluido, como ya tiene la producción literaria, a una forma dialógica y que se erigiera una auténtica Academia en el sentido de la escuela socrática»³³. Según esto, los estudiantes «han de permanecer entre sí en comunicación continuada y en una vida de intercambio científico por la cual cada uno muestre la ciencia desde la cara en la que él como individuo la concibe»³⁴.

La nueva fundación berlinesa no fue, por ello, pensada justo como una ‘universidad de lecciones magistrales’. Ciertamente la exigencia de Fichte de «no enseñar oralmente lo que está en los libros»³⁵ ha quedado hasta nuestros días como un ideal raramente cumplido. No obstante, la crítica de Fichte a la lección magistral monológica de que se había hecho superflua por la imprenta, con sus consejos prácticos de llevar la enseñanza a una forma dialógica y de librar el examen de la unilateralidad del mero preguntar, no han perdido nada de actualidad. Ha quedado y se ha extendido universalmente la institución del seminario fundada por ella, ya antes introducida por la filología clásica, como lugar del aprendizaje investigador y forma de la ciencia dialógica de las ciencias humanas por excelencia. Puede ser explicado aquí a partir de unos pocos ejemplos con qué derecho se presupone el principio dialógico para la disputa de las facultades tras la reforma humboldtiana en vistas a una moderna unidad de la ciencia, buscada en el consenso y surgida de la discusión.

Las ciencias humanas, en el más estrecho ámbito de la Facultad de Filosofía y

Letras, fueron ya, por su propia idiosincrasia, constituidas como ciencias interdisciplinarias: filosofía, historia, ciencia lingüística y de la literatura se presupusieron de forma recíproca, cooperando en la distribución del trabajo, y con ello en una relación dialógica que no se diluyó del todo tras la disolución de la antigua unión. Para el estudio de la literatura, por ejemplo, se exigió aun una visión histórica, competencia lingüística, la comprensión de los conceptos filosóficos y juicio estético. Para las otras disciplinas vale lo correspondiente a esto. El abandono de este presupuesto caracteriza el empobrecimiento monológico del discurso inmanente a la propia disciplina. Su relación dialógica, sin embargo, define la formación de la teoría de las ciencias humanas. La teoría de la historia ha surgido en el diálogo entre filólogos e historiadores, en competencia con la historia de las artes y de la historiografía pragmática. Gervinus, promotor de la primera presentación científica de una «historia de la literatura nacional poética de los alemanes», también ha concebido sus «elementos de Historia». La historiografía de Ranke está definida a través de categorías estéticas que remiten al paradigma de Winckelmann de la historia de los estilos³⁶. La «Historik» de Droysen, con su concepto del «trabajo histórico» presupone una hermenéutica que ya estaba dada en la comprensión histórica de la obra de arte (Ibid. 226). –La estilística, con la teoría de la palabra poética ha surgido en el diálogo entre la ciencia lingüística y la ciencia de la literatura, y después ha sido desarrollada en la controversia entre la poética lingüística y la hermenéutica literaria. –La teoría de la recepción, desarrollada por la hermenéutica literaria para salvar el abismo entre la consideración histórica y el método estético, entre pasado y presente de los textos, debía tenérselas en el debate sobre tradicionalismo y herencia cultural con la hermenéutica filosófica; en su perfeccionamiento están comprometidas hoy la historia del arte y la musicología, pero también la teología y el derecho³⁷.

Si ha de recordarse hoy la función genuinamente dialógica de las ciencias humanas, hay que tener presente ante todo también su relación con la sociología, en cuya formación influyó; mientras que fue al revés, tras 1960 la sociología provocó un cambio de paradigma en las ciencias humanas. Como toda nueva disciplina, también la sociología, que August Comte, uno de sus patriarcas, quería fundar como «ciencia natural de lo social»³⁸, no fue descubierta en la soledad y la libertad, sino en el conflicto con disciplinas rivales, en la disputa sobre viejas y nuevas competencias y en el progresivo reconocimiento de una orientación de las cuestiones propias, hasta ahora descuidadas. Es mérito de Wolf Lepenies en su libro *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft* (1985) haber descrito un pedazo de la historia de la ciencia de un

modo nuevo –como un diálogo interdisciplinar–. Este diálogo se hace poco visible cuando se ve la historia de la ciencia sólo en las causas y estaciones o en los fecundos cambios de paradigma en cada una de las disciplinas por separado, como si por sí solas hubiesen logrado autonomía científica. Así como en la ciencia histórica la antigua historia de acontecimientos de las historias nacionales fue relevada por la moderna historia de las estructuras, con el interés en el cambio a largo plazo de los sistemas, también podría la convencional historia de la ciencia incorporar nuevas perspectivas si sus procesos son concebidos tanto histórica como sistemáticamente en el enlazarse y desenlazarse de las disciplinas, en la competencia y en la cooperación. Con esto se haría patente el principio dialógico del conocimiento científico de que continuamente se manifiestan renovadas ‘disputas de las facultades’, principio que fue alumbrado en el siglo XIX en las respectivas disputas entre ciencias humanas y ciencias naturales, cultura humanística y cultura científicista, y que ha conducido a la fundación de las ciencias sociales como un tercer camino, si no –según Lepenies– a la apertura de una ‘tercera cultura’.

De hecho, el proceso histórico-científico tomó la forma especial de una controversia entre dos culturas justo en el tiempo en que la ciencia se consideró como la instancia ilustrada que permitía reemplazar la validez perdida de las visiones religiosas o metafísicas del mundo por la educación científica. La idea de que definir la ciencia misma como semillero de la cultura, a consecuencia de la división idealista entre naturaleza y espíritu, que trajo la separación entre ciencias de la naturaleza y ciencias humanas, y con ella el hiato entre dos culturas, tiene su causa más profunda en un problema fundamental que dejó la ilustración tras de sí: la desavenencia entre naturaleza y civilización, entre existencia natural y social, diagnosticada en primer lugar por Rousseau como estigma de la Modernidad. Rousseau había descubierto el fatal círculo de la historia de la humanidad en la que saber y moral no progresan en la misma medida, sino que ciencia y artes se elevarían en la misma medida que las formas de la convivencia humana fracasarían y sucumbirían a intereses de dominio. Rousseau había cuestionado radicalmente con ello la razonabilidad del mundo según la idea de una racionalidad indivisible del conocer y actuar humanos: el saber racional y el recto vivir y actuar no nacen necesariamente el uno del otro, la objetividad del conocimiento quizás no pueda garantizar de ningún modo la moralidad del actuar, la alienada existencia social del ciudadano excluye la existencia separada y con ello la felicidad individual del hombre natural³⁹. No sólo el idealismo alemán con su intento de ganar de nuevo la unidad filosófica ente hombre y naturaleza, también la reforma universitaria de Humboldt puede

ser comprendida como una respuesta al diagnóstico de Rousseau y a las contradicciones de sus soluciones: la concepción de un estudio en soledad y libertad es exigida para cultivar al discípulo más allá de la sociedad depravada y libre de las obligaciones de la existencia burguesa en individuo autónomo y ciudadano ilustrado, y aun es más, no en la soledad de la educación natural (como el Emile de Rousseau), sino en la sociabilidad de enseñantes y enseñados, por la experiencia de la ciencia como formación.

La expectativa de que la ciencia como cultura racional podría cumplir de nuevo la perdida función mundana de la religión y la metafísica, se mostró como no realizable. Por un lado, porque tampoco la formación científicatan poco como la educación natural de Rousseau— podía superar el abismo entre saber y moralidad, entre individuo autónomo y existencia burguesa. Por otro, porque la separación entre naturaleza y espíritu debía a la vez compartir el concepto de una cultura racional. La representación de Hegel y Schelling, según la cual el espíritu se reconoce de nuevo también en la naturaleza, se hizo ilusoria por el empirismo de la ciencia natural. Y cuando el hombre en la naturaleza no puede reconocerse como lo otro del espíritu, sino sólo a partir de la historia como su propia obra, entonces se excluye irremisiblemente el conocimiento de la naturaleza como experiencia de sí, el objetivo de la ciencia como formación. Por no hablar de que tanto el ideal de conocimiento de la ciencia natural como el de la ciencia del espíritu permanecieron confrontados al problema heredado de la ilustración: cómo habría de trasladar la racionalidad objetiva del saber a la moralidad subjetiva del actuar, una vez éstos ya no se presuponían mutuamente.

Más concretamente, en el siglo XIX, la disputa de las disciplinas científicas y las disciplinas hermenéuticas fue la respuesta a un reto específico de la época: el cambio social que habían provocado los todavía no previsibles procesos de las revoluciones democrática e industrial. De hecho, fue el problema, que sigue siendo actual, de concebir las necesidades y oportunidades de la sociedad industrial, y de fundar las formas de vida de la futura cultura moderna, en el que se encendió en 1880 la disputa que abrieron Matthew Arnold y Thomas H. Huxley sobre el valor de la formación de los estudios clásicos humanísticos y del saber instrumental de la moderna ciencia natural. Desde entonces el abismo entre hermenéutica y cientificismo, entre métodos comprensivos-interpretativos y formalizantes-descriptivos, se ha ahondado más y más, una disputa que en Charles P. Snow (el que introdujo la fase más reciente en 1956 con «The Two Cultures») y F. R. Leavis, terminó en recíproco reproche de ignorancia científica e insuficiencia moral-política. En esta situación aporética se hace inmenso el

vacuum en el que la sociología –a su vez, como tercero alegre– podía encontrar su lugar genuino.

La historia del diálogo enseña cómo una nueva disciplina, de un lado, podía crearse de la herencia de los métodos y de los hallazgos de las antiguas disciplinas en lidia y cómo, de otro lado, podía adoptar paulatinamente por sí misma resultados de la primeramente disputada «*expérience sociologique*»⁴⁰. La sociología en Francia tomó no sólo el ideal científico de la física y de la biología, su ‘método experimental’ que proclamó Claude Bernard en 1865 con *Introduction à la médecine expérimentale*, y que en la misma época Zola, el fundador de la escuela naturalista, creyó poder aplicar a la literatura. La sociología sacó provecho sin escrúpulo de fuentes literarias: «Si se disponía primero, como Comte, de una teoría sociológica, el carácter fundamental de una época se dejaba inferir del mejor modo de sus obras maestras literarias»⁴¹. Balzac, quien se tituló a sí mismo como «*docteur ès sciences sociales*», se convirtió en modelo prominente para los sociólogos franceses, como Dickens o George Eliot para los ingleses. El modelo de la «*expérience sociologique*», por otro lado, influyó en el cambio de paradigma de la historia de la literatura a ciencia de la literatura positiva. Gustave Lanson confesó en 1904 en una conferencia sobre ‘Historia de la literatura y sociología’ en el instituto de Durkheim: «Nosotros los críticos nos parecemos a Monsier Jourdain: hacemos prosa, esto es, sociología, sin saberlo [. . .] Debemos hacer lo mismo en la literatura que ya ha sucedido en la ciencia del espíritu, a saber, substituir la filosofía sistemática por una sociología inductiva»⁴². Wilhelm Scherer en su «*Poetik*» de 1888 intentó enlazar economía nacional, estética del efecto y retórica para hacerse cargo de cómo las divergencias entre el público repercutían en la producción literaria⁴³.

La ciencia del espíritu vio en la sociología en formación, que se apartaba de la antigua ciencia política, su disciplina concurrente por excelencia, como atestigua por primera vez polémicamente el escrito de habilitación de Treitschke de 1859, *Die Gesellschaftswissenschaft*. El paso de una historia de acontecimientos a una historia social lo realizó en Francia la Escuela de Annales, que se vio a sí misma como heredera legítima de Durkheim⁴⁴; en Alemania, Karl Lamprecht con Kurt Breysig, quienes además provocaron un escándalo cuando aproximaron la historia como historia de la cultura a las ciencias exactas y quisieron dejar el conocimiento del individual irrepetible a las artes. El brusco rechazo de lo extraño como ‘*morbus gallicus*’ de la denostada sociología definió tras la Primera Guerra Mundial la crítica científica del Círculo de George. Dicha crítica

culminó en la pretensión de que la ciencia pudiera compararse con la poesía y maduró en la rebelión contra la democracia, contra el socialismo y el racionalismo, la moda antimoderna de las ciencias humanas visionarias de un Bertram, un Gundolf Spengler o un Keyserling; éste último –venido a menos en el ‘movimiento alemán’ nacional de los años treinta– contribuyó a desacreditar el nombre de las ciencias humanas como una idiosincrasia alemana.

A éste se opuso el rigor metódico y el ethos puro de la sociología histórica y comprensiva de Max Weber, el precursor más significativo del gran cambio de paradigma de los años sesenta, con el que se puso en marcha una nueva discusión sumamente fructífera entre las disciplinas. Y no por último se originó una serie entera de nuevas disciplinas por el estímulo de un inesperado resurgimiento de Marx originado en la unión del método estructuralista (que se remitió al ‘linguistic turn’, la recepción de Saussure) con los modelos de la ciencia social (el de la crítica de la ideología y el de la teoría de sistemas, el de la sociología del saber y de la episteme de Foucault): la historia social, la historia conceptual, la historia de las mentalidades, la semiótica (que pronto aventajó a la nueva lingüística, el psicoanálisis postfreudiano (que prosiguió en la hermenéutica profunda y al psicoanálisis), la antropología estructural y la etnología comparada, que desembocó en una antropología histórica general y aspiró a una nueva simbiosis de Sciences humaines et sociales de cuya fecundidad, disciplinada pluralidad y posibilidades de cooperación ofrecen la más grande impresión los programas de la parisina Ecole Pratique des Hautes Etudes y del Centre national de la recherche scientifique. Esta próspera investigación, que había dejado atrás la separación entre las llamadas ciencias humanas y las llamadas ciencias sociales, ¿tenía que encontrar su hogar fuera de las universidades, porque allí se había descuidado de renovar el vital diálogo y la cooperación en la distribución del trabajo de las disciplinas conforme con la época?

Según esta retrospectiva sobre la constitución dialógica de las ciencias humanas y las ciencias sociales, no se necesita apenas ninguna argumentación más de por qué hay que superar su actual tendencia a la especialización en la investigación y a la independización en pequeñas facultades pseudoautónomas y aislados institutos por una promoción orientada de la investigación interdisciplinar y de la docencia. La disputa de si su dependencia del diálogo y cooperación se define mejor como intra-, inter-, multi- o transdisciplinariedad se aparece, por el contrario, como una disputa sobre las palabras. Como consecuencia de la disolución de la antigua Facultad de Filosofía y Letras, la descomposición de sus

disciplinas en materias parciales o asociadas, así como su reorganización a menudo arbitraria, ha alcanzado no pocas veces a un estado en el que ya no se reconocen razones temáticas en la teoría de la ciencia o en la investigación. Ciertamente, hoy ya no puede tratarse de construir de nuevo la Facultad de Filosofía y Letras en su forma histórica, pero sí de promover y asegurar institucionalmente nuevas formas de cooperación, de reunión del trabajo y de diálogo interdisciplinar que hagan posible un estimulante diálogo científico y de conocimientos entre las disciplinas singulares⁴⁵. Resistencias contra los enfoques intersdisciplinares provienen mayoritariamente de una pavorosa protección de la competencia en una única materia y de la precaria visión de que en los problemas interdisciplinares no se conviertan en la consulta a la disciplina contigua, sino que la adopción incontrolada de sus métodos y resultados acabe por ser diletante. La interdisciplinariedad exige, por tanto, algo más que una consulta e información recíproca. Exige, más allá de esto, desarrollar formas dialógicas de la argumentación científica que permitan probar conjuntamente distintos enfoques, modos de ver, teorías y métodos en contextos de problemas.

III. La función de traspasar los límites de las ciencias: un instrumento de la investigación intercultural y antropológica

La filosofía en el sentido tradicional formula preguntas cotidianas –preguntas sobre el bien y el mal, sobre el rol que el hombre había de adoptar si quería llevar una buena vida, sobre la naturaleza, el estado y lo bello. Para dar respuesta a tales preguntas, la filosofía desarrolló aquello a lo que hoy llamamos ciencias y se percató de que éstas se habían emancipado. Consiguieron autonomía, perdieron la relación a estas preguntas ingenuas y fundamentales (fundamentales por ingenuas) y dejaron de tener significado, esto es, sólo concernían a los especialistas, no a la existencia humana en la totalidad de su vida. Esta totalidad es, per definitionem, acientífica, porque cada ciencia tiene un ámbito limitado. Ningún físico vota, se casa o lucha como físico, sino como ser humano. La filosofía se ocuparía, por tanto, de aquello que las ciencias no pueden ni quieren hacer, una especie de mixtura original de la que las ciencias cristalizan, pero que en sí misma es inagotable. ¿No deberíamos temer (o no podríamos esperar) que el caso de las Humanities constituya una analogía exacta? (E. Weil 1970)⁴⁶.

Las ciencias humanas, por su propia idiosincrasia no se refieren al pasado, sino que trascienden, en tanto que se ocupan, como la filosofía, de preguntas para las que no hay ninguna respuesta científica exacta. Las respuestas son científicas en tanto que resisten a la crítica racional. Las preguntas no lo son, en tanto que trascienden los límites de lo previamente dado, de lo sabido, de lo aparentemente sobreentendido y abren el horizonte abierto de la experiencia de lo todavía no sabido. Si las especialidades científicas provenían de captar esta experiencia y de ordenarla en un sistema, han perdido en la misma medida que ha crecido su precisión la relación con la significación vital de las preguntas de partida y por ello no tienen nada más que decir sobre la existencia humana en su totalidad. El saber orientador original de pregunta y respuesta se ha disuelto en un mero saber de mercancía que sirve a fines particulares, que ya no garantiza un actuar preclaro y que ya no puede tener como objetivo el acuerdo entre saber y actuar.

En vista de esta pérdida de trascendencia para la vida (también diagnosticada por Husserl) de las ciencias empíricas, la tesis de Eric Weil alienta a las desacreditadas Humanities a tener presente su rol original, a ser de nuevo la conciencia cultural de su tiempo, a esbozar modelos de una vida con sentido, a descubrir aquello que condiciona nuestras decisiones, aquello que hace contradictorios nuestros deseos e ideales y no obstante permite reconocer de nuevo el espacio de juego de las acciones posibles⁴⁷. Que las ciencias humanas no aceptaron el desafío del mundo moderno y que se comprendieron a sí mismas sólo referidas al pasado como protectoras de la tradición clásica o nacional, fue el motivo principal del descrédito en que cayeron tanto en los Estados Unidos como en Alemania. Allí como aquí la crisis no fue causada por el movimiento de protesta estudiantil, pero sí incitado por él y trasladado a la esfera pública. La crítica al tradicionalismo de las ciencias humanas ha desafiado de forma tan persistente hasta ahora la reflexión sobre sí mismas que ésta no debe faltar en esta consideración.

La ocasión de la crisis social y política alemana no fue sólo una rebelión de los hijos contra los padres por su pasado reprimido en la época de Hitler, sino también una rebelión contra el ideal de educación del individualismo clásico. Dado que éste –así fue argumentado– no había podido evitar la inhumana realidad del ‘Tercer Reich’, puesto que apenas nada se le opuso, parecía poco comprensible que después de 1945 en la reconstrucción de los estudios de ciencias humanas pudiera ser restaurado callada o inadvertidamente. Con el

ataque ciencias humanas, por acríticas, afirmativas y devotas al Estado, se cuestionaba en última instancia una premisa de la reforma humboldtiana: la universidad como comunidad apolítica más allá de la sociedad, en la que el estudiante en ‘soledad y libertad’ –dispensado de toda responsabilidad política como de la preocupación por el sustento vital– debía, sin embargo, prepararle para su posterior vocación como ciudadano del Estado. ‘Relevancia social’ del estudio, aquí y ahora, no en una carrera asegurada de antemano, fue la apasionada consigna en el Parlamento como en los institutos, el más elevado criterio cuando se trató de la reforma de los modelos de estudio o de la argumentación del interés de las actividades académicas.

La llamada a la relevancia social retumbó en estos años también en las universidades americanas. Esto lo atestigua de la forma más impresionante la gran encuesta *The Future of the Humanities* en una Daedalus-Konferenz que fue publicada en 1969 en la revista del mismo nombre. La empresa se entendió a sí misma como una respuesta a la revolución estudiantil, más concretamente, a la por ésta traída a colación crítica al tradicionalismo de las Humanities, que no se habrían empleado en poner al servicio su gran herencia a la solución de los problemas políticos, morales o estéticos de la sociedad contemporánea. Es característico de este debate que los reproches de los estudiantes en su conjunto seriamente articulados, fueron analizados como síntomas de una crisis indiscutible y fueron respondidos por renombrados representantes de todas las disciplinas (también de los respectivos de las artes y los medios) no sólo de un modo negativo, también con críticas constructivas. La educación académica habría perdido de hecho su sobreentendida validez. No era suficiente hacer entrar en la campaña a grandes nombres como Shakespeare, Miguel Ángel, Bach o Platón, cuya preservación no requería de ninguna justificación. Pero esta autoevidencia no justificaba de ningún modo que la educación humanística estuviera petrificada en sus convenciones, que no oteara más allá de los límites de su parroquianismo, que ignorara a las culturas minoritarias o extrañas del mismo modo que menospreciara a los medios de comunicación de masas como mera decadencia de la alta cultura. Al contrario, las Humanities estaban invitadas a su necesaria modernización y se les imponía la tarea de salvar el abismo entre teoría y praxis, literatura y cotidianeidad, juego y trabajo, libertad académica y responsabilidad ciudadana, en una palabra, de renovar su función comunicativa, formadora de identidad y de consenso: «Los humanistas deberían estar más atentos de lo que están a los efectos socialmente unificadores de las humanidades, bien entendidos e interpretados. Las letras pueden crear comunidad, permitiendo a las personas el definirse a sí mismas como

comunidades o culturas. Las humanidades deberían hacer más por la intersubjetividad y la participación»⁴⁸.

Las ciencias humanas en Alemania deberían y podrían hacer suyo este postulado, con el que Walter J. Ong había concebido el resultado de la conferencia americana, para su redefinición. Dicho postulado presenta donde podrían tener su contribución genuina al problema más agudo del diálogo contemporáneo de todas las disciplinas, de las ciencias naturales, sociales como de las ciencias humanas: el problema de una reintegración de la civilización tecnológica en la cultura social del futuro. Ong ha nombrado para ello una orientación en las cuestiones concreta y eminentemente interdisciplinar que en las últimas décadas reunió distintos orígenes y permitió superar el ya devenido en mito límite entre las dos o tres culturas. El objetivo del conocimiento es una «antropologización del saber» que se declarara en ámbitos de investigación tan distintos como la epistemología, la historia de los conceptos y la historia de las mentalidades, la psicología o la biología, que las barreras entre etnología e historia y que reunió de un nuevo modo el saber de la naturaleza y el saber de la historia de los hombres.

El nuevo interés en la antropología histórica está orientado a historiar los resultados de una disciplina ahistóricamente fundada como la de la etnología descriptiva y, al revés, a investigar la dimensión antropológica del lenguaje, la historia y la estética. El interés de una investigación tal, que va más allá del tradicional e institucional sistema del saber, todavía etnocéntrico, necesita de una hermenéutica de la comunicación intercultural ('Hermenéutica de la extrañeza') y exige sacar a los tópicos de investigación regionales (como estudios africanos, estudios latinoamericanos, etc.) de su aislamiento y hacer fecundos sus resultados para una formación universal de la teoría. La nueva antropología histórica en formación se extiende desde los enfoques de una arqueología de las formas y los géneros de la comunicación oral y escrita hasta el problema, todavía no abierto del todo, de las transformaciones de las costumbres culturales, que conlleva la marcha triunfal de las tecnologías de los medios audiovisuales.

Hay buenos motivos que hablan a favor (como en la consulta de las disciplinas particulares que se insinuó repetidas veces) de partir en la nueva orientación de las ciencias humanas de su definición moderna como ciencias de la cultura. 'Cultura' no puede ya, por tanto, aludir sólo a un sector de la esfera política (junto a la política, el derecho, la economía, la religión), sino que también ha de ser ampliada a la totalidad cultural 'a la cultura como síntesis del trabajo humano

y las formas de vida, incluyendo las de las ciencias naturales y otros desarrollos»⁴⁹. Si hoy estuviera en juego nada menos que la «forma cultural del mundo», las redefinidas ciencias humanas serían de nuevo el «lugar en el que el mundo se crearía un saber de sí mismo»; entonces la forma de la experiencia del saber constituiría su objeto como las máximas formas del saber de la filosofía (Ibid., 20). Su paradigmática sería de utilidad al proyecto de una nueva antropología, en tanto que abriera accesos no sólo a las obras de arte o a los acontecimientos históricos, sino a todas aquellas expresiones del actuar humano que abren la comprensión. Las ciencias humanas serán siendo irremplazables en el diálogo de las disciplinas cuando se trate de comprender un objeto a partir de su concepto, de su historia, de su carácter simbólico o de su forma, a saber, de comprenderlo filosófica, histórica, lingüística o estéticamente. La oportunidad de su renovación está en traducir la mera información en comunicación, en comprender lo propio en lo extraño, tanto como en controlar lo extraño en lo propio y demostrar de nuevo que los límites no necesariamente han de separar, sino siempre e invariablemente, tienen que mediar entre horizontes y con ello poder promover el acuerdo entre los que saben y actúan⁵⁰.

Notas al pie

¹ L. Geldsetzer, «Die Geisteswissenschaften. Begriff und Entwicklung», en Wissenschaftstheorie 1, editado por H. Rombach, Freiburg, 1974, p. 144.

² G. Brand, «Rolle und Funktion der Philosophie», en Wozu Philosophie?, editado por H. Lübke, Berlin/New York, 1978, p. 31.

³ O. Marquard, «Frage nach der Frage, auf die Hermeneutik eine Antwort ist», in: Poetik und Hermeneutik IX, pp. 581-589.

⁴ G. Buck: Hermeneutik und Bildung, München 1981.

⁵ E. Tugendhat, «Die Geisteswissenschaften als Aufklärungswissenschaften», en Philos. Aufsätze, Frft 1992, p. 455. [Versión castellana: E. Tugendhat, Ser-Verdad-Acción, Gedisa, Barcelona, 1998. N.T.]

⁶ Digressions sur les Anciens et les Modernes, en Fontenelle und die Aufklärung, editado por W. Krauss, München, 1969, p. 155.

⁷ W. von Humboldt, «Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin», en Gesammelte Schriften, X, Berlín, 1903, p. 256.

⁸ J. Habermas, «Die idee der Universität – Lernprozesse», en: Eine Art Schadensabwicklung – Kleine politische Schriften, Frankfurt, 1987, p. 88.

⁹ F. Schleiermacher (1808), en Idee und Wirklichkeit zur Geschichte der Fr. W. Universität zu Berlin, editado por W. Weischedel, Berlín 1960, p. 125.

¹⁰ Schleiermacher (1808), p. 125 (véase nota número 9).

¹¹ Fichte (1807), pp. 50/60 (véase nota número 9).

¹² Schleiermacher (1808), p. 175 (véase nota número 9).

¹³ H. Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt, 1983, p. 96 y ss.

¹⁴ W. Lepenies, *Die drei Kulturen*, München/Wien, 1985, p. 301.

¹⁵ O. Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart, 1981, p. 39 y ss.

¹⁶ H.-R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970, p. 212. [La historia de la literatura como provocación, Barcelona, Península, 2000. N.T.]

¹⁷ F. Fellmann, *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*, Freiburg/München, 1976, p. 13.

¹⁸ W. J. Ong, «Crisis and Understanding in the Humanities», en *Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 98 (1968), p. 630.

¹⁹ K. Stierle, «Altertumswissenschaftliche Hermeneutik und die Entstehung der Neuphilologie», en *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, editado por H. Flashar, Göttingen, 1979, p. 267.

²⁰ H. U. Gumbrecht, en *Wissenschaftsgeschichte der Philologien*, editado por Haubrichs/Sander, Göttingen, 1984, p. 72.

²¹ R. Koselleck, *Einleitung zu Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart, 1972.

²² Jauß, op. cit., p. 170 (véase nota número 16).

²³ K. Stierle, p. 21 (véase nota número 19).

²⁴ U. Eco, *La struttura assente*, Milano, 1968.

²⁵ *Hermeneutik*, editado por H. Kimmerle, Heidelberg, 1959, §16.

²⁶ J. Habermas: «Die Philosophie als Platzhalter und interpret», en: D. Hegel (Hrsg.): *Kant oder Hegel? Über Formen der Begründung in der Philosophie*, Stuttgart 1983. [Traducción al castellano: *Conciencia moral y acción comunicativa*, Península, Barcelona, 1996, N.T.].

²⁷ H. Weinrich: «Für eine Grammatik mit Augen und Ohren, Händen und Füßen. . .», en *Rheinisch-Westfälische Akad., d. Wsch., Vorträge Geisteswissenschaften*,

Opladen, 1976.

²⁸ Chr. Meier: «Jenseits von Europa. Geschichtswissenschaft heute muß den Dialog mit den anderen Kulturen wagen», en *Die Zeit*, 24 de marzo de 1989, p. 54.

²⁹ Fichte (1807), op. cit., p. 58 (véase nota número 9).

³⁰ K. Stierle (véase nota número 19).

³¹ Fichte (1807), op. cit., p. 108 (véase nota número 9).

³² H. Schnädelbach, p. 43 y ss., 96 y ss. (véase nota número 13).

³³ Fichte (1807), p. 36 (véase nota número 9).

³⁴ Ibid.

³⁵ Fichte (1807), op. cit., p. 61.

³⁶ Jauß, op. cit., p. 222 (véase nota 16).

³⁷ Jauß, H.-J., *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz, 1987. [Trad. cat. en *Teoria de la recepció literària*, Barcelona, Barcanova, 1991. Edición e introducción de Victòria Cirlet. N.T.]

³⁸ W. Lepenies, p. 18 (véase nota número 14).

³⁹ *Ästhetische und hermeneutische Erfahrung*, p. 608 y ss. [Sin traducción de esta parte. N.T.]

⁴⁰ W. Lepenies, p. 19 (véase nota número 14).

⁴¹ Ibid., p. 37.

⁴² Ibid., p. 52.

⁴³ Jauß, p. 26 (véase nota número 7).

⁴⁴ W. Lepenies (wie Anm. 14), S. 305.

⁴⁵ Gewerkschaft, Erziehung und Wissenschaft (GEW): Situation und Perspektiven der Philologien, GEW Diskussionpapier 60, 1989, p. 10/13.

⁴⁶ E. Weil, «Humanistic Studies: Their Object, Methods and Meaning», en Daedalus 99 (1970), p. 248.

⁴⁷ Ibid, p. 252.

⁴⁸ W. J. Ong, p. 622 (véase nota número 18).

⁴⁹ J. Mittelstraß: «Geistes – und Sozialwissenschaften im System der Wissenschaft», en Mitteilungen der TU Braunschweig 23 (1988), p. 16.

⁵⁰ G. Buck, p. 178 (véase nota número 4).

Apéndice

Procedencia de los artículos

Mirada retrospectiva a la historia del concepto de ‘comprensión’

Conferencia (con el título original): «Ad dogmaticos: Pequeña apología de la hermenéutica literaria», para el simposio «Kunst verstehen – Musik verstehen», de la Bayrischen Akademie der Schönen Künste, Munich 4.5.1992; simposio «Horizont und Grenze – zur Hermeneutischen Arbeit heute», Instituto Hermeneutik, Zürich 11.9.1992; John-F.-Kennedy-Institut de la Universidad Libre, Berlín, 4.11.1992; Technische Universität Berlin, 5.11.1992; Universidad de Frankfurt, 5.12.1992; simposio en honor a Thomas Luckmann, Universidad de Konstanz 3.2.1994.

Impresiones: Jahrbuch 6 (1992) de la Bayerischen Akademie der Schönen Künste, p. 195-213; reeditado en: Kunst verstehen – Musik verstehen, ed. por S. Mauser, Laaber-Verlag 1993, p. 11-30; ampliado para la última versión.

Moral hermenéutica: la reivindicación moral de lo estético

Conferencia: «La problemática moral de lo estético», Deutsche Gesellschaft für Ästhetik (en el marco del XVI. Deutschen Kongress für Philosophie) Berlín, 20.9.1993; Kart-Rahner-Akademie, Colonia, 6.12.1993; Universität Dusseldorf, 11.2.1994. (Inédito).

Tout comprendre, c'est tout pardonner (inédito).

El Libro de Jonás. Un paradigma de la 'Hermenéutica de lo Extraño'

Conferencia: Coloquio «Hermeneutik der Fremde», Fundación Werner-Reimers Bad Homburg, 22-24.11.1984; simposio «The Theory and Forms of Early Narrative», Universidad Tromsø, 15.6.1990; ciclo de conferencias de la Facultad de Teología de la Universidad de Zürich, 11.2.1994.

Impresiones: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 11 (1985), pp. 114-130; reeditado en: Hermeneutik der Fremde, ed. D. Krusche / A. Wierlacher, Munich: Iudicium 1990, pp. 175-196; (en inglés) Center for Humanistic Studies, Occasional Papers, Universidad de Minnesota, N° 13, 1987.

Del Plurale tantum de los caracteres al Singulare tantum del individuo

Aportación al coloquio «Individualität», publicado en las actas del mismo, Poetik und Hermeneutik. . Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe XIII, pp. 237-269, Munich, Wilhelm Fink Verlag.

El tiempo de la iluminación y el tiempo sustraído. Lectura de Dante

Aportación al coloquio «La fiesta», publicado en las actas del mismo, Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe, XIV, pp. 64-91.

Impresión: «Tempo trasfigurato e tempo negato – Una lettura Dantis», en Belfagor 46 (1991), pp. 11-44.

Shakespeare en el cambio de horizontes de la Modernidad. Una historia de la recepción del King Lear

Conferencia: Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft en Weimar, 27.4.1991 (dedicado a Wolfgang Iser); Universidad de Salzburg, 14.6.1991.

Impresión: Shakespeare-Jahrbuch 128 (1992), p. 80-98.

Adiós a la Poesía de la Memoria. Yves Bonnefoy: Ce qui fut sans lumière

Aportación al coloquio «Memoria – Vergessen und Erinnern», Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe XVI.

El diálogo religioso (o «The Last Things Before the Last»)

Aportación al coloquio «Figuras del fin», en Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe XVI.

Carta a Paul de Man

Como réplica a su Presentación de mi teoría de la recepción en: Toward an Aesthetic of Reception (University of Minnesota Press, 1982), el 28 de febrero, escrita en Berkeley y completada después de una última conversación el 25 de marzo de 1983 en New Haven, publicado en el volumen dedicado a su memoria Reading de man Reading, ed. L. Waters / W. Godzich, University of Minnesota Press, 1989.

¿Vino viejo en odres nuevos? Observaciones sobre el New Historicism

Conferencia: Akademie der Wissenschaften de la RDA (en honor a Manfred Naumann), 18.10.1990; simposio «European Literary Theory», Universidad Aristóteles de Thessaloniki, 22.10.1991.

Impreso en: *Lendemains* 60 (1990), p. 26-38.

La postmodernidad literaria. Retrospectiva sobre un controvertido umbral de época

Conferencia: simposio «Moderne versus Postmoderne – Zur ästhetischen Theorie und Praxis in den Künsten» en la segunda Bienal de Munich de la Bayrischen Akademie der Schönen Künste, 7.5.1990; coloquio «Epochenschwelle – Stilwandel – Umbesetzung» en la Universidad Janus-Pannonius-Pécs (Ungría), 27-10.1993

Impreso en: *jahrbuch* 48(1990) de la Bayrischen Akademie der Schönen Künste, pp. 310-332.

Sobre la experiencia religiosa y estética. Acerca del debate sobre Hans Belting y George Steiner

Impreso en: *Merkur* 45 (1991), pp. 934-946. La Addenda (inérita) fue escrita para el coloquio «Historische Anthropologie – Literarische Anthropologie» en la Universidad Konstanz, 19-21.12.1991

Coloquio de Salzburgo sobre hermenéutica musical y literaria

A continuación de la conferencia: «Shakespeare en el cambio de horizontes de la Modernidad», 14.6.1991, en el Institut.für musikalische Hermeneutik des Mozarteum Salzburg; aparecido en la series publicada allí:

Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Vol. 1: Musikalische Hermeneutik im Entwurf – Thesen und Discusión, ed. Gratzner et al., en Laaber, 1994.

El paradigma de las ciencias humanas en el diálogo entre disciplinas

Conferencia: «Die Geisteswissenschaften an der deutschen Universität (su perdida herencia y sus oportunidades actuales)», acto conmemorativo del 900 aniversario de la Universidad de Bologna, 14.9.1988; Universidad Offene en Weiterbildungszentrum de Dusseldorf, 19.4.1990; Universidad Humboldt de Berlín, 13.3.1990; Goethe-Institut en Atenas, 20.11.1991.

Impreso en: la conferencia concebida para Bologna ha sido introducido como una parte de mi aportación al memorial: Geisteswissenschaften heute (cap. II), ed. W. Frühwald, H.R. Jauss, R. Koselleck, J. Mittelstrass, B. Steinwachs, Suhrkamp-Verlag, 1991, Frankfurt, pp. 45-72.